альбер ламорис

мастера зарубежного киноискусства

SHOUT
SHARE
IT

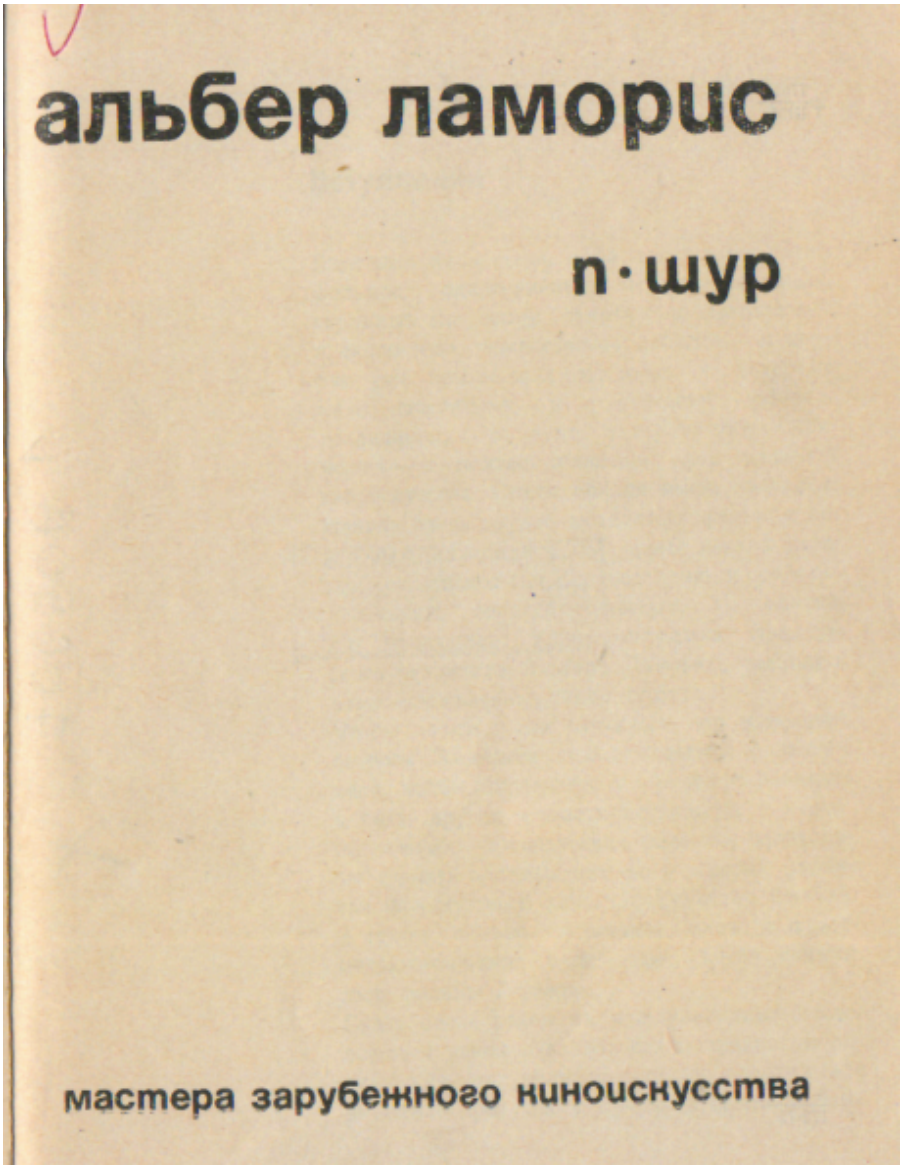
Annotation

Среди обилия имен, названий, жанров очень трудно выделиться фильмам неигровым и особенно короткометражным. Однако, это произошло. Короткометражки французского режиссера Альбера Ламориса оказались заметным явлением киноискусства. Автор книги делает экскурс в историю развития французского короткометражного фильма, рассказывает о полнометражном кино тех лет и о творческом пути А.Ламориса на этом общем фоне.

- Полина Шур
  -
  - Вступление
  - «Бим» (1949)
  - «Белая грива» (1952)
  - «Красный шар» (1955)
  - «Путешествие на воздушном шаре» (1960)
  - «Фифи — Перышко» (1965)
  - «Париж, никогда не виденный» (1968)
  - Сказка Ламориса
  - Фильмография
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20

- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31

Полина Шур
АЛЬБЕР ЛАМОРИС



Вступление

Ежегодно на экранах мира появляются сотни фильмов: односерийных и многосерийных, скромных по своим задачам и затратам — и «колоссов», режиссерских дебютов — и картин уже признанных мастеров, с актерами мало известными — и с участием «звезд», традиционных по теме, идее, способу выражения — и подчас меняющих ход развития киноискусства. Среди обилия имен, названий, жанров очень трудно выделиться фильмам неигровым, кажущимся на первый взгляд далекими от поисков современного кино, и особенно маленьким, короткометражным. И, однако, это произошло. Короткометражки французского режиссера Альбера Ламориса оказались заметным явлением киноискусства.

Чтобы понять, как случилось, что маленькие фильмы Ламориса стали явлением большого кино, чтобы определить их место и значение в ряду других — короткометражных и полнометражных — французских фильмов, необходимо сделать краткий экскурс в историю развития французского короткометражного фильма, а также сказать несколько слов о полнометражном кино в те годы, когда снимал свои фильмы Ламорис.

Сразу после войны на международных послевоенных кинофестивалях стали предметом обсуждения, получили премии, привлекли к себе внимание зрителей и критиков самые разные короткометражные фильмы французских режиссеров.

Почему именно они? Ведь в это же время в Италии, скажем, где кинематограф осмыслял и войну, и фашизм, и изменившуюся после такого сильного социального потрясения жизнь общества, течение неореализма возникало в полнометражном кино; и почти везде, где наблюдался взлет, расцвет кино, он происходил в так называемом большом кино. А во Франции в первые послевоенные годы он произошел в кино короткометражном.

Крупнейшие французские кинорежиссеры и актеры, находившиеся во время войны в Англии или в Америке, — Жан Ренуар, Рене Клер, Жюльен Дювивье, Жак Фейдер, Жан Габен — постепенно начинали возвращаться на родину; приехав во Францию и не пережив с ней годы оккупации, они не пытались вначале уловить какие–то современные тенденции жизни, а хотели как бы восстановить атмосферу довоенного кино, славу которого они сами и создали. Некоторые режиссеры провели во Франции годы войны, но и они в своих фильмах стремились

вернуться к эпохе довоенного французского кинематографа.

Молодые же режиссеры и операторы, пришедшие в кино сразу после войны, в силу ряда причин обратились к области короткометражки. Таким образом, новые темы, новые герои, новая форма повествования были выражены пришедшим в кино молодым поколением кинематографистов не в полнометражном, а именно в короткометражном кино.

Во Франции издавна существует обычай, по которому режиссер, чтобы познакомиться с техникой кино, набить руку, завоевать доверие продюсеров, должен сначала пройти «искус» короткометражным фильмом. Рене Клеман, например, до первого большого фильма «Битва на рельсах» поставил более тридцати короткометражек, Ив Аллегре — более пятидесяти; их снимали вначале и Марсель Карне, и Кристиан — Жак, и Клод Отан — Лара…

Съемка маленького фильма обходится настолько дешевле большого (короткий метраж, ручная камера, отсутствие профессиональных актеров, возможность иметь не более двух–трех помощников), что её могут позволить себе молодые начинающие режиссеры; могут рискнуть деньгами и продюсеры.

Есть во Франции и другая традиция: короткометражка для французских кинорежиссеров — не только область, в которой они пробуют силы, но и область, которая дает им возможность бороться и экспериментировать.

Существует длительная история развития французской короткометражки, история и творческая, и экономическая.

При возникновении кино продолжительность первых фильмов составляла всего несколько минут, а в кинопрограмму входило примерно десять–двадцать маленьких роликов. Когда же показалось, что круг сюжетов и историй, способных быть рассказанными в столь короткий срок, замкнулся, когда понадобилось в кино привлечь публику, которая посещала ранее только театры, кинопромышленники решили сделать из киносеанса нечто вроде театрального спектакля. Маленькие фильмы в программе были заменены одним большим — пытающимся подражать театру или использующим натуралистическую тенденцию показа «жизни как она есть». Так возник полнометражный художественный фильм — по–французски «фильм д’ар», и теперь уже большинство картин снимались не в коротком, а в длинном метраже.

Как реакция на театрализованную кинематографию студии, так и названную — «фильм д’ар», механически использующую в кино выразительные средства театра, во второй половине 20-х годов во Франции возникла группа «Авангард», выступившая

против коммерческого кинематографа, против засилья косности, рутины, штампов, которые уже овладели самым молодым искусством — искусством кино.

Но в борьбе за создание нового, «чистого» языка кино («царства света, ритма и формы»), не похожего на язык других искусств, художники «Авангарда» возвели в абсолют его выразительные средства; в борьбе против всякого использования приемов литературы и театра режиссеры начали отрицать и драматургические принципы построения действия, и существование в кино характеров с их развитием и столкновением, и сюжет.

Содержание же своих фильмов режиссеры искали не в объективной действительности и даже не в субъективном ее преломлении, а в сфере абстракции. Игра предметами, их сложение и разложение в духе кубистов, их не связанное с окружающей средой ритмическое движение, сопоставление несопоставимого — это было в «Механическом балете» Ф. Леже, в «Игре световых отражений» А. Шометта, в его же «Пяти минутах чистого кино» и других. Алогизм этих фильмов, конечно, неожидан, иногда интересен; особенно интересно смотреть «Антракт» Рене Клера, кажется, не превзойденный по выразительности и эффекту использования ускоренной и замедленной съемки похоронной процессии. Но поиски новых форм не были связаны с поисками нового содержания, и потому «авангардистские» фильмы не имели широкого зрителя.

«Авангард» не был школой, это была постоянно меняющаяся и в конце концов распавшаяся группа; часть режиссеров — среди них Рене Клер — ушла в «большое» кино и к короткометражке уже не обращалась; и до второй мировой войны не было ни школы, ни группы, ни течения, художники которых выразили бы себя именно в короткометражных фильмах. Конечно, как первая ступенька на пути к большому кино, они появлялись в творчестве всех крупных режиссеров 30-х годов. Но о них, как о короткометражках группы «Авангард», знали только критики, продюсеры и режиссеры. Это не было случайностью; с одной стороны, в большинстве своем они и были предназначены для узкого круга профессионалов, но, с другой, они и не могли быть практически увидены широким зрителем.

«Авангардисты» показывали свои фильмы в закрытых клубах и кинотеатрах, потому что до второй мировой войны кинематографический сеанс для широкой публики состоял из двух полнометражных фильмов — так называемой «двойной программы». Естественно, что эта система показа закрывала короткому фильму доступ на экран.

По закону от 26 октября 1940 года каждый кинематографический сеанс должен был состоять из короткометражного и полнометражного фильмов. Правда, зрители были абсолютно равнодушны к первой части программы, и не мудрено: короткометражка уже не являлась областью экспериментирования и ее использовали в основном как рекламу, восхваляющую косметику, макаронные изделия, лезвия, новые марки автомобилей. Короткометражку использовали предприятия, и она служила больше промышленности, чем искусству.

Закон от 29 сентября 1948 года, называющийся «законом о помощи», утверждал за короткометражным фильмом право пользоваться тремя процентами выручки от выручки всей программы. Но сумма, которую должен был получить режиссер короткометражного фильма, зависела от кассовости фильма, с которым короткометражка шла в паре. Если большой фильм давал полный сбор, короткометражный получал свои три процента. Но если большой фильм проваливался и не получал полных сборов, доходили почти до нуля и три процента, предназначенные для короткометражки.

Через три года этот «закон о помощи» был заменен установленной для короткометражного фильма премией «за качество». Но немного позже голосование другого закона поставило под опасность само существование короткометражного фильма во Франции: декретом от 21 августа 1953 года с владельцев кинотеатров была снята обязанность показывать перед полнометражным фильмом короткометражный. Было ясно возвращение к довоенному сеансу — «двойной программе». Только вторым фильмом теперь становился не французский, а американский фильм (французская промышленность, в том числе и кинопромышленность, на много лет подпала под влияние американской).

А между тем после второй мировой войны группа молодых французских кинорежиссеров — как когда–то группа «Авангард» — начинает работать в области короткого метража. Но, в отличие от «авангардистов», эти режиссеры уже именно в маленьких картинах, в наиболее мобильной форме пытаются отразить, захватить, осмыслить сильное социальное потрясение и изменившуюся после него жизнь — при том, что и в них живет дух экспериментаторства, и у них форма фильмов неожиданная и новая.

Они снимают короткометражки с первых же послевоенных лет, но объединяются, заявляют о себе как о группе только в 1953 году, когда во Франции вводят «двойную программу» и

существование короткометражки оказывается в опасности.

Борьба против угрозы смерти «малого» жанра и лежит в основе объединения режиссеров, операторов, продюсеров короткометражного кино. В Декларации, опубликованной ими в декабре 1953 года, говорилось: «Никто не станет измерять значение литературного произведения количеством страниц, а картины — ее форматом. Наряду с романом или еще более объемными произведениями существуют поэма, новелла, эссе, которые часто являются как бы ферментом, выполняя функции обновления, привнесения новой крови. Именно эту роль неизменно играл короткометражный фильм. Его смерть явилась бы смертью кино, потому что искусство, если оно недвижно, перестает быть искусством… От ответа, который нам будет дан, зависит существование французской короткометражки».

Опубликование Декларации, обращение к правительству многочисленных организаций, статьи в журналах и газетах — «Французская короткометражка в опасности», «Сострадание к короткометражке!», «Спасите короткометражку!» — все это заставило парламент принять закон, который учредил специальный правительственный фонд для поддержки коротких фильмов. Премии «за качество» теперь могли получать ежегодно 24 лучших фильма, которые продюсеры обязаны были показывать.

Но борьба не утихала: письма и статьи в печати, широкая дискуссия привели к тому, что 1 июля 1955 года парламент обязал прокатчиков уже каждый полнометражный фильм Франции сопровождать французским короткометражным фильмом во всех программах.[1]

Художников, подписавших Декларацию, назвали «Группой тридцати», а их картины и образовали «новую школу» французского короткометражного фильма.

Кажется, не было такой темы, которую бы не пытались разрешить, и такого места во Франции, куда бы не пытались проникнуть режиссеры «Группы тридцати». Суша — даже самые отдаленные, недосягаемые её уголки — и море; труд человека на воде и на земле; биографии выдающихся людей; музыка и поэзия, живопись, скульптура и архитектура; природа и ее обитатели, проблемы науки и проблемы жизни: экономические, бытовые, социальные, с которыми столкнулась Франция после войны. И, конечно, война: война, фашизм, Сопротивление. И еще — история, далекое прошлое Франции. И это многообразие тем, и эта слитность сегодняшней, сиюминутной жизни и искусства достигались режиссерами «Группы тридцати» — за редким исключением — на неигровом материале.

Прошлое раскрывало себя в документах — в их сравнении между собой или в сопоставлении подлинных документов и неинсценируемой жизни.

Фильмы, восстанавливающие трагическое прошлое, критик Порсиль в своей книге «Защита французской короткометражки» предложил объединить под условным названием «Память мира».

Жан Гремийон в «Шестого июня на рассвете» рассказал о судьбе Нормандии, некогда мирной, а потом изуродованной руинами, окопами, воронками; Яника Беллон вместе с журналистом Анри Маньяни собрала документы, относящиеся к уничтожению Варшавы немцами, а затем, приехав в Варшаву, засняла ее восстановление: Варшава живет, «Варшава, несмотря ни на что». Для фильма «Ночь и туман» Ален Рене собрал кино– и фотодокументы, рассказывающие о создании немецкими архитекторами концлагерей, о жизни, нет, о существовании там людей, о том, во что их превращали и во что они превращались… Документальные кадры режиссер сочетает с кадрами, снятыми им после войны. Проросла трава. Светит солнце. Фотографируются туристы. Все выглядит таким мирным, как заброшенная ферма…

Фильмы о настоящем Порсиль предложил объединить под названием «Познание действительности»; как и прошлое, оно не инсценировалось, не разыгрывалось; режиссеры снимали его на натуре, часто жили вместе с героями своих фильмов, подчас даже участвовали в борьбе человека с природой; так снимали некоторые свои картины Яника Беллон и Анри Фабиани, Ален Рене и Жорж Франжю, Марсель Ишак и Робер Менегоз.

В жанре «оживленных» документов были сделаны фильмы об искусстве или об истории — но тоже на материале искусства: «Ван Гог» и «Гоген» Алена Рене, его же «Герника», где ужасы войны и проклятие войне, страдания испанского народа, апокалиптическую картину мира режиссер передал, расшифровывая, «оживляя», заставляя звучать картину Пабло Пикассо; и «Ужасы войны» по офортам Гойи режиссера Пьера Каста, и «Леду, проклятый архитектор», где Каст монтажно сопоставил оставшиеся на бумаге, большей частью неосуществленные, проекты французского архитектора XVIII века с кадрами современных зданий, с домами Корбюзье; «Прелести существования» Каста и Гремийона, где высмеяна жизнь буржуа от рождения до похорон через пошлые картины официальных, «салонных» художников…

И десятки других короткометражных фильмов — фильмов–пародий, фильмов мультипликационных, фильмов, рассказывающих о далеких путешествиях или передающих сложные образы музыки и поэзии.[2]

Возможности неигрового, короткого фильма предстали в произведениях «Группы тридцати» поистине неограниченными, и оказалось, что и такой фильм может отражать многообразие, полноту и самые острые проблемы жизни.

Короткометражка пришлась очень ко времени — именно в фильмах «Группы тридцати» представали подлинные факты, подлинные события, жизнь, лишенная вымысла и прикрас.

Правда, как и режиссеры «Авангарда», режиссеры «Группы тридцати» в большинстве своем позже ушли из короткометражного кино. Короткометражка для многих из них оказалась лишь первой ступенью, на которой старались долго не задерживаться: слишком сильна была та точка зрения, что только полнометражный фильм представляет собой настоящий дебют, что только в нем художник может выразить себя.

И лишь очень немногие режиссеры — хотя и они в основном ушли в большое кино (как Ален Рене, например) — все же и в области короткометражки выразили свое видение мира, свое миропонимание, здесь сумели так кратко сказать так много.

«Иерархия не в жанрах, она только в художниках», — сказал о них виднейший французский теоретик кино Андре Базен.

Многие последующие школы и течения выросли именно из принципов «Группы тридцати», многие режиссеры «Группы тридцати» сами образовывали течения или вливались в них.

В 1959 году на фестивале в Канне получила «боевое крещение», по словам киноведа М. Мартена, «новая волна» режиссеров полнометражного кино. Подход к материалу у этих режиссеров во многом определялся отказом от традиционного развития фильма; от последовательно развивающейся истории, морали, единства действия, завязки, развязки… В каком–то смысле это был бунт против старого, «папенькиного», как они его называли, кино.

Летом 1960 года этнограф и режиссер Жан Руш и социолог Эдгар Морен останавливали на парижских улицах прохожих и задавали им одни и те же вопросы (о жизни, о счастье), получая, конечно, разные ответы. Смонтировав то, что они засняли, Руш и Морен выпустили фильм «Хроника одного лета». Фильм положил начало «синема–верите», киноправде, как это назвали Руш и Бертран Блие, или «прямому кино», как это назвал Марио Росполи. Подобно «новой волне», «киноправда» родилась не сразу, не в один год; в течение многих лет режиссеры снимали любительские документальные, этнографические фильмы.

В 1963 году Марсель Мартен пишет о «новой волне» короткометражки, в 1966 году — о рождении нового поколения

режиссеров полнометражного кино, для которых смысл сказанного был уже важнее манеры высказывания, чьи фильмы были менее взрывчатые, но более цельные, зрелые.

Направление сменяет направление, герои прежних фильмов уступают место новым, художники уходят из одной группы и образуют другую. Метод и стиль предыдущей группы подчас влияют на работу последующей; бывает — последующая отталкивается от них.

Ламорис снял первые свои фильмы — короткометражки «Бим», «Белая грива» и «Красный шар» — в период расцвета «новой школы» французского короткометражного фильма. Потому, хотя он и не принадлежал к «Группе тридцати», его к ней причисляют.

У Ламориса, как и у режиссеров «Группы тридцати», тоже не было вначале денег, чтобы снимать полнометражные фильмы. И он обходился маленькой съемочной группой и непрофессиональными актерами. Он тоже снимал свои фильмы на натуре. Но есть и отличие: его фильмы — игровые фильмы. В то время как режиссеры «Группы тридцати» осмысляли действительность через документы или через самую жизнь, Ламорис осмыслял, познавал, открывал ее через придуманные им самим сказки, действие которых происходило там же, где оно происходило или могло происходить в документальных фильмах режиссеров «новой школы».

Подобно лучшим режиссерам «Группы тридцати», через короткометражку (но уже игровую) Ламорис выразил свое видение мира, свое миропонимание. Мир, созданный воображением режиссера в первых трёх его фильмах, был настолько своеобразен и в то же время внутри себя постоянен, тема была воплощена режиссером так неповторимо и оригинально, что в его фильмах стерлась грань между маленьким и большим фильмом, что маленькие фильмы Ламориса стали принадлежать большому кино.

Сняв три короткометражных фильма, Ламорис начинает снимать фильмы полнометражные, но — и в этом опять его отличие от режиссеров «Группы тридцати» — он в полнометражные фильмы переносит темы фильмов короткометражных, он в «большом» кино продолжает мысли, выраженные им в кино «маленьком».

Ламорис работал в эту эпоху постоянных смен школ и течений, но на вопрос: «Какое место вы отводите себе в современном кино?» — Ламорис отвечал: «Никакого места. Я не принадлежу ни к какому клану, ни к какой школе…»[3]

Члены «Группы тридцати» часто выступали в печати со

статьями о короткометражке, её месте и значении в развитии кино; прежде чем взяться за камеру, будущие режиссеры «новой волны» отстаивали свои взгляды в качестве критиков; теоретики кино пытались объединить появляющиеся группировки через общность тем, стиля, метода работы с жизненным материалом; режиссеры сотрудничали в журналах по кино, создавали различные кинотеории. Все это подробно обсуждалось на страницах французской печати: новые группы, теории, имена.

Имени Ламориса там почти не встретишь.

Лишь в одном интервью, взятом у него после премьеры фильма «Фифи — Перышко», он признавался: «У меня нет философии, которую я могу выразить, идей, которые я могу защищать, эстетики, в которой я могу убеждать…»[4] И это говорилось с обезоруживающей искренностью, с убедительным, убежденным энтузиазмом, — характеризовал беседу интервьюер.

Ламорис был искренен: действительно, хотя его причисляли к «Группе тридцати», её Декларацию он не подписывал; не найдешь его на страницах журналов и как автора статей; не участвовал он в жюри фестивалей, детских и юношеских; не занимался организационной работой.

Все это так. И вместе с тем слова режиссера в соотношении с его творчеством кажутся странными, даже парадоксальными. Потому что в своих фильмах Ламорис выступал именно как человек сложившегося мировоззрения, своеобразной философии, последовательно и неуклонно развиваемой им на протяжении двадцати трех лет работы в кино.

За все эти годы Ламорис снял шесть короткометражек и два — нет, два с половиной полнометражных фильма. Кажется, что это очень мало, ведь у других режиссеров в их списке числится гораздо большее число картин и они снимают часто один полнометражный фильм за другим. А Ламорис не делал никакого различия между «маленькими» и «большими» фильмами, к съемкам их он относился одинаково серьезно и ответственно, как немногие режиссеры, как Ален Рене — к своим короткометражкам, как Робер Брессон — к своим полнометражным фильмам (случается, что перерывы между фильмами Брессона — пять–шесть лет).

Ламорис не торопился: интервалы между его фильмами бывали в три года, бывали и в пять лет. «Я делаю фильмы по–своему, — замечал он, — я не профессионал, я любитель…»

Что значит — по–своему?

В книге «Современные французские кинорежиссеры» Пьер Лепроон пишет: «Сколько раз нам приходилось говорить… о той безысходной драме, которая создается в кино в результате

противоречий между требованиями искусства и промышленности! Начиная с первых опытов Абеля Ганса и до самых последних фильмов эта проблема настойчиво возникает перед режиссерами фильмов всех времен. Неужели кино всегда будет искусством компромисса? Возможно. К счастью, мы все же можем сказать, заканчивая эту книгу, что Ламорис опровергает это предположение и на своем примере говорит о возможности свободы в кино, как и в других искусствах».[5]

Действительно, Ламорис работал по–своему. Он долго вынашивал замысел фильма, долго готовился к его осуществлению. «Я могу снимать только тот фильм, который я задумываю, который чувствую. Лишь бы я этого добился, а больше я ничего не требую…»[6]

Это трудно, ведь кино зависит от политики, от экономики, от продюсеров, еще от многих других вещей. Но Ламорис своеобразно обходил эти трудности, так что он ни от кого не зависел.

Ни от сценаристов — он сам выдумывал сюжет и писал сценарии.

Ни от продюсеров — он сам был продюсером, готовил и снимал фильм на свои деньги.

Ни от прокатчиков — он сам показывал свой фильм и продавал его.

Вот почему так много времени уходило у Ламориса на съемку каждого фильма — недаром он говорил, что он любитель в кино, — и вот почему он мог позволить себе не торопиться, вести и вести из фильма в фильм свои темы, рассказывать и рассказывать придуманные им самим современные сказки.

Он был автор, создатель своих фильмов в полном смысле слова.

Это как труд кустаря, труд ремесленника в старом, высоком значении этих понятий, как труд мастера в мастерской в далекие времена.

К Мастеру пришел заказ — от очень высокого лица или просто от богатого человека. Ему не очень важно, от кого, и не очень важно, большую или маленькую вещь он будет делать — огромную вазу, чашу, подсвечники или кольца, пряжки для пояса, солонки. Он в любую работу вкладывает душу и умение. Заказ принесет много денег, но Мастер не торопится: сначала он должен будущую вещь представить себе, вообразить. Мастер — прекрасный художник: обдумав вещь, он сделает карандашом несколько ее набросков, чтобы выбрать лучший из них. И вот, когда выбор сделан, Мастер — иногда один, иногда с помощью подмастерьев — принимается за работу. Каждая вещь делается им

всегда по–новому, как единственная в своем роде. Техника, которой пользуется Мастер, пока примитивна, несовершенна — она искупается его высоким ювелирным искусством, огромным разнообразием драгоценных материалов. И вот изделие готово — создание тончайшего вкуса, высокого мастерства, необычной фантазии. Заказчик доволен, а к Мастеру уже приходит новый заказ — спрос на его работу велик. Его изделия пленяют неповторимой печатью таланта, самобытности делавшего их человека. Такие вещи, наверно, и передают из рода в род. С годами все яснее оттеняются их благородство, оригинальность, эстетическая ценность…

Прошли века, возникло новое искусство, а с ним — новые мастера. На заре кинематографа их труд напоминал труд ремесленника: они делали фильмы своими руками. Так французский кинорежиссер Жорж Мельес, первый «волшебник» экрана, на своей студии был сценаристом своих фильмов, декоратором, режиссером, оператором, актером и даже киномехаником; он же их и продавал.

Прошли годы, пришло в кино разделение труда, и вот на высокой стадии разделения процесса работы, на высоком уровне техники, так, как когда–то работал Мастер, как некогда работал Мельес, начал снимать фильмы на своей студии Монсури кинорежиссер Альбер Ламорис.

Альбер — Эммануэль Ламорис родился в Париже 13 января 1922 года; там же окончил коллеж Станислава, потом — горное училище Верней на Авре; работал фотографом.

«В день объявления войны, — рассказывал режиссер, — мне было 18 лет. Я в это время читал «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского. Мне казалось естественным, что началась война. Мир был сумасшедшим, в нем все было доведено до абсурда… А пришли немцы и сказали нам, что мы дегенераты. А я много читал, много занимался спортом и совсем не чувствовал себя выродком. И я сбежал от них в Марсель…

После войны я поступил в ИДЕК (Высшая киношкола в Париже) как вольнослушатель, писал там сценарии. В ИДЕКе я понял, что все, чему нас учили, было абстрактным. И тогда я поехал в Тунис в качестве ассистента короткометражного фильма «Кайруан».

Потом я написал сценарий фильма «Рамадан» — об одном мусульманском празднике — и с режиссером предыдущего фильма снимал «Рамадан», тоже в качестве ассистента (я таскал осветители).

Но в следующем фильме мы с ним поменялись ролями. Он стал ассистентом, а я — режиссером фильма «Джерба»,

документального фильма об острове в Тунисе».

Пленённый Тунисом, атмосферой острова, Ламорис решил там же и продолжить свою работу в кино.

Чтобы снять свой первый игровой короткометражный фильм «Бим», режиссёр провел в Тунисе целый год, ежедневно выкармливая дюжине маленьких осликов 55 сосок с молоком! — так он приручал их к себе и к камере.

«Бим» — сказка о мальчике и ослике, «Белая грива» — следующий фильм режиссера — о мальчике и лошади, «Красный шар» — о мальчике и шаре, образовавшие трилогию, вместе с полнометражными картинами режиссера «Путешествие на воздушном шаре» и «Фифи — Перышко», вместе с картинами, снятыми Ламорисом в конце 60-х годов, сами и создали свое, особое направление в кино. Это направление можно определить по теме, последовательно развивающейся от фильма к фильму, по символам, меняющимся и в то же время устойчивым, только Ламорису в кино принадлежащим, по традициям, пришедшим к нему частью из литературы, частью из других искусств, но по–своему преломленным в его киносказках.

«Бим» (1949)

Это было много лет тому назад на острове одной восточной страны. По обычаю острова каждому ребенку давался в товарищи маленький ослик.

Так комментирует начало «Бима» поэт Жак Превер; Ламорис показал ему готовый фильм, снятый им без диалогов, и Превер написал к нему дикторский текст. Так начинается эта восточная сказка, созданная фантазией, воображением французского художника. Так попадаем мы в маленький мир детей и осликов.

Жил–был на острове одной восточной страны бедный и добрый мальчик по имени Абдуллах. И имел он самого красивого ослика по имени Бим. Жил на острове каид [7], был у него злой и завистливый сын Мессауд. Маленькие ослики не любили Мессауда, и только старая–престарая ослица проводила с ним время.

Однажды Мессауд увидел Бима, и ослик ему понравился. По приказанию Мессауда Бима отняли у его хозяина Абдуллаха и привели во дворец. Бим попытался убежать от Мессауда, но его схватили и вернули Мессауду. И Абдуллах попытался увести Бима, но заметившая его стража посадила мальчика в дворцовую тюрьму.

И тогда Мессауд почувствовал угрызения совести. Он решил подружиться с Абдуллахом и предложил ему в знак дружбы свой самый красивый кинжал. И от радости за дружбу мальчиков, за скорое освобождение себя и своего хозяина, Бим начал галопировать по всему дворцу, но, галопируя, случайно опрокинул кушанья Большого каида; и каид приказал отвести Бима к живодеру.

Ночью Мессауд и Абдуллах взяли у спящей стражи ключи, открыли ворота дворца и побежали спасать Бима. Но незадолго до того два вора выкрали у живодера ослика, мула, верблюда и повели их к морю; они хотели увезти животных и продать их.

И Мессауд и Абдуллах оповестили всех детей острова, и двое мальчиков на повозке впереди, а остальные дети на осликах позади поскакали к морю. Птицы вели детей в самом коротком направлении и дети прибыли туда вовремя, чтобы увидеть, как воры садятся на судно с верблюдом, мулом и отчаянно упирающимся осликом. Но на берегу лежали лодки, и сам ветер помог мальчикам догнать воров.

Завязалась борьба, и воры были в ней побеждены. И поплыло назад, на остров, судно, на корме которого между двумя улыбающимися мальчиками стоял их друг ослик Бим.

А потом маленький каид стал Большим каидом, как его отец, но более симпатичным. Абдуллаха он сделал своим первым министром, и они вместе заботились о том, чтобы маленькие ослики острова были всегда счастливы и чтобы детям было всегда хорошо с ними, — закончил свой комментарий Жак Превер, плененный очарованием фильма, его поэзией, возникающей не из слов, а из действия, не из диалогов, а из движения образов по отношению друг к другу, из драматизма стремительных и напряженных событий, следующих одно за другим логично и живо.

Конечно же, «Бим» — настоящий приключенческий детский фильм, настоящая восточная сказка, которая, как поначалу кажется, развивается по закону, даже по схеме сказки: если один герой беден, то он — добрый и веселый, его любит самый красивый ослик; если другой герой богат, то он — мрачный и злой, его никто не любит и он никого не любит. И, конечно, добрый герой победит злого, добьется своего. Но чего же добивается Абдуллах? Как хочет жить он, и как хотят жить дети острова? Вот здесь — не в событиях, а в целях, не в борьбе, а в том образе жизни, за который борются Абдуллах, другие мальчики и даже ослик, — кроется различие между сказкой народной — французской, арабской — и сказкой авторской, сказкой Ламориса.

Чего хотят герои народных сказок? Чаще всего — жениться на принцессе и в придачу получить королевство. Или обладать скатертью–самобранкой, ослом, из которого сыплются деньги и другими волшебными вещами, приносящими богатство.

Конечно, народная сказка стремится перераспределить богатство и счастье, отнять их у злых, глупых, трусливых, жадных; отдать их умным, добрым, храбрым; конечно, герою народной сказки нужно пройти большие испытания, прежде чем он достигнет цели; но цель–то эта почти всегда — королевство, принцесса, богатство. Для народной сказки, для ее героя богатство и счастье это понятия не только совместимые, но и зависящие одно от другого.

Не то в сказках литературных, не то и в сказке Ламориса, в его первой сказке «Бим». Не к богатству стремятся его герои, а к счастью; и для них там, где богатство, там нет счастья, а где бедность — там и есть счастье.

Почти ничего нет у детей острова. Они живут совсем не в роскошной, абстрактно–сказочной стране. Они живут в Тунисе — французской колонии конца 40-х годов. Узкие, мрачные улочки, выжженная земля, каменные голые стены, каменные лестницы, каменные своды — атмосфера, в которой идет действие этой

сказки. Ее герои, дети, бедны, плохо одеты, часто голодны. Но жизнь их богата и радостна благодаря своеобразному и прекрасному обычаю острова — давать каждому ребенку ослика в товарищи.

Каждому — друга, но не обыкновенного мальчика, как они сами, а нечто такое, что выходило бы из представления об обыденной жизни — ну, скажем, маленького ослика (сначала ослика, потом, в следующем фильме Ламориса, дикую лошадь, потом воздушный шар); это и сказочно и реально, реальность базируется на сказочном — ведь в этой стране ездят на ослах, используют ослов и в то же время маленьким мальчикам дают их в товарищи. И вообще в фильме «Бим» никаких сказочных событий не происходит, и, однако, «Бим» — сказка. Сказочное, волшебное здесь — не в событиях, а в отношениях, в том, что жизнь детей, такая, казалось бы, скудная, заполнена и озарена дружбой, теплом товарищества, прогулками к морю, веселыми играми на берегу, стремительной скачкой или степенным шагом верхом на осликах. Ослики не приносят детям богатство, и деньги из них не сыплются, но они приносят детям радость, счастье своим существованием, своей дружбой с детьми. Улыбкой счастья озарено лицо мальчика Абдуллаха, имеющего самого красивого и очаровательного ослика Бима.

Красивое в сказках всегда ассоциируется с хорошим. Бим — самый красивый, но это еще и самый верный, самый привязчивый ослик. Его хозяин очень беден и часто не может купить Биму даже маленькое пирожное, но чем беднее Абдуллах, тем сильнее любит его ослик, тем крепче их дружба.

«Так, мало–помалу человеческое чувство превращается в чувство волшебное…»[8]

С. Юткевич пишет об этой теме Ламориса:

«В первых двух своих фильмах Ламорис рядом с ребенком помещает животное…

Этот прием у него всегда аллегоричен.

Ему нужно пластически выразить идею дружбы и мечты, и в первом его фильме «Бим» этой цели служит ослик, в «Белой гриве» — конь и, наконец, совершенно неожиданно, в последнем фильме — детский воздушный шарик».[9]

И вот всякий раз оказывается — в сказках Ламориса, — что преследуют самого красивого. В фильме «Белая грива» — именно ее, лошадь, не желающую подчиняться, хотя кругом — табуны других лошадей. В «Красном шаре» — именно его, прекраснейшего в Париже, хотя в этом городе сотни других шаров.

И в «Биме» — этого маленького ослика. Преследуют, конечно,

не просто за то, что он самый красивый.

Сын каида Мессауд богат и сыт, и живет он во дворце. Но богатство и счастье в «Биме» несовместимы: Мессауд богат, но не счастлив, он покрыл роскошной попоной свою старую ослицу, но лицо его осталось злым и недовольным. Мессауд не счастлив, потому что у него нет друга, то есть он лишен сказки, волшебства. И он решает присвоить себе чужую радость, чужую сказку.

Но, присвоив, Мессауд ничего не приобретает, ибо дружба не может возникнуть по приказанию, ибо во дворце нет счастья; там, где бедность, там были игры, веселье; там, где богатство — там только скука. И вот уже Мессауд думает, что хотел бы быть бедным, но бегать вместе с мальчиками и осликами по берегу моря, и вот уже во дворце — символизирующем для героев народных сказок счастье — плачет сын каида. Обладание дворцом не заменит дружбу, веселье, улыбку на лице. Только тогда, когда Мессауд захочет освободить Абдуллаха и Бима, захочет иметь ослика в товарищи — своего друга, свой мир, — он станет улыбаться, он станет добрым, он станет более симпатичным, чем его отец.

Но и став Большим каидом, Мессауд будет заботиться не о том, чтобы дети и ослики жили богато, а о том, чтобы им было хорошо друг с другом.

Удивительно, как немного нужно героям трех первых фильмов Ламориса! Всего–то: одну лошадь из табуна; всего–то: один шарик из сотен; всего–то: одного ослика — и как трудно им иметь это малое, сколько людей на него претендует: сначала Мессауд, потом его отец, потом живодер, потом воры. Испытание следует за испытанием, и все они — ради маленького ослика. Но дети не считают, что испытания слишком велики, потому что ослики — это и есть большое в их жизни.

Словно необходимый атрибут преследования Бима, возникает веревка — веревка, надетая на шею Бима Мессаудом, который хочет задавить, заарканить живое, лишить его свободы.

А когда ослик выбегает из дворца — маленький и беспомощный, — чтобы вернуться к своему другу Абдуллаху, когда он бежит по узкой, неровной улочке, внизу сужающейся, словно заходящей в тупик, рыбак, услышав крики Мессауда, набрасывает на Бима сеть — сеть, где веревок уже много, сеть, которая опутывает ослика с головы до ног, опутывает радость и счастье.

А потом и Абдуллаха сажают в тюрьму, где вместо веревки появляется железная решетка, разделяющая двух друзей, ослика и мальчика, лишившая их возможности быть вместе. Взрослые не

замечают сказки, не стремятся сохранить счастливую традицию острова. Взрослые отдадут Бима живодеру или попытаются продать его за морем. Дети никогда этого не сделают. Дети понимают, что такое счастье. И дети побеждают, потому что в этом фильме — один–единственный раз — дети составляют единый мир И борются за сохранение его вместе, и не только дети, но и животные, но и птицы, но и ветер не разобщены, а едины, живут общим добрым миром, который борется за сохранение сказочной традиции острова. Таков вообще мир детства, и когда взрослые зрители смотрят фильм, они как бы в этот мир возвращаются — а этого и желал Ламорис.

И опять единственный раз режиссер не просто снимает фильм со счастливым концом, не просто показывает победу добра над злом; в этом фильме ему словно нужно абсолютное добро.

В других сказках — и народных, и литературных — совсем не говорится, что зло исправимо. Никогда не помогает родная дочь падчерице, а старшие братья — младшему. В сказках злые или погибают, или превращаются по воле волшебников в отвратительные существа.

А Ламорису мало просто счастливого конца, он словно хочет удержать счастье, удержать хотя бы на век Мессауда и Абдуллаха. Потому–то злой Мессауд и преображается, становится добрым и сам начинает карать зло. Правда, эта победа добра над злом не дается режиссером слишком всерьез. «Бим» — фильм легкий, ритмичный, веселый; а приключения его — скорее игра, чем жизнь, потому что противники неравны, потому что царство детей едино, а царство взрослых разделено, разобщено, и борьба с детьми не составляет смысла и цели их жизни. Может быть, поэтому, «Бим» — фильм со счастливым концом…

Этот конец фильма, его игра и приключения, эта сказка, не включающая в себя ни одного элемента волшебного, а только — реальное; очаровательные ослики, беспрестанная смена движений в «Биме», смена ритмов; тема, заявленная так своеобразно и шутливо, но в то же время так определенно и серьезно, — в этом прелесть «Бима», этим очаровал он поэта Жака Превера, писавшего сценарии для Марселя Карне, который делал поэтическую достройку натуры, декорации нереальные на реальной земле, создавая направление, которое назовут «поэтическим реализмом»… А Ламорис все снимал в подлинной обстановке, на натуре, с непрофессиональными актерами, арабскими мальчиками, с настоящими осликами, которых он приручал целый год…

Марсель Карне попытается вернуться к атмосфере, духу своих довоенных фильмов и снимет в 1951 году «Жюльетту, или Ключ к

сновидениям»: герой, сидящий в тюрьме, живет в мире грез, причудливо совмещающих кошмар жизни и надежды сна; когда его выпускают из тюрьмы и он понимает, что никакие надежды сна в жизни не сбудутся, он выбирает небытие, смерть и на пути к смерти вновь проживает несколько ослепительных секунд мечты, потому что мечта — единственная для него реальность.

Многие режиссеры пытаются в эти годы вернуться к стилю, декорациям, сюжетам своих старых фильмов — среди них и Деланнуа, и Дювивье, и снова Марсель Карне. Появляются странные, далекие от реальности фильмы, где то ли во сне, то ли в мечте, то ли в другом веке живут их герои…

Режиссеры короткометражного кино, режиссеры «Группы тридцати» в эти годы снимают фильмы о жизни, только о жизни. Подобно одному из изобретателей кинематографа Луи Люмьеру, они часто тоже снимают «жизнь как она есть», жизнь без вымысла, без украшательств. Но Люмьер снимал то, что он видел, без разбора, без отношения к происходящему; режиссеры «Группы тридцати» снимают жизнь по другому принципу.

В фильме «Бим» упоминается живодерня. Ламорис ее не показывает. Он рассказывает сказку, а сказка ведь часто отстранена от действительности, абстрагирована от нее. Живодерню, бойню показывает один из режиссеров «Группы тридцати» Жорж Франжю в фильме «Кровь животных» (1949).

В пригороде Парижа находится скотобойня Вожирара. На наших глазах английским молотом, пистолетом Бера или специальной тростью одним ударом убивают лошадей, быков, баранов; спокойно и хладнокровно убивают, деловито разрубают на части, закуривая, подвешивают животных, чтобы вытекла кровь, перерезая горло, свистят или улыбаются.

А тем временем ведут новую партию животных — упирающихся, кричащих, словно предчувствующих свою судьбу; и снова заносятся молоты или трости, и снова текут реки крови, и снова приступают убийцы животных к своей жестокой и привычной для них работе.

Фильм Франжю страшен, жесток, натуралистичен, но, несмотря на это, он гуманен, он призывает к гуманности по отношению к обитателям нашей планеты.

В фильме «Бим» фон, на котором идет действие сказки, гол, нищ, беден; бедны дети, бедны, конечно, и их родители — рыбаки, весь день, а часто и всю ночь ловящие рыбу на море. Но саму эту жизнь — жизнь повседневную, вне игры, Ламорис не показывает. Её показывает в фильме «Большая ловля» (1954) Анри Фабиани: вместе со своими помощниками он погрузился на рыболовное судно и фиксировал камерой, как днем и ночью, в

любую погоду рыбаки, оторванные от земли, ловят, потрошат, солят рыбу, проделывая эту изнурительную работу триста дней в году.

Так же, как Фабиани, провела Яника Беллон несколько месяцев на маленьком заброшенном острове Бениже, снимая фильм «Водоросли» (1948).

Море выбрасывает на остров водоросли, в которых содержатся йодистые вещества. С утра до вечера занимаются люди, всего лишившиеся на Большой земле, тяжелым, монотонным трудом. Их жизнь лишена радостей и надежды, у них нет ни родных, ни друзей, ни женщины, они только работают, едят и спят, работают, едят и спят. Их единственное развлечение — старая, заигранная пластинка, которую они слушают раз в неделю. Кажется, на этот остров и солнце не заглядывает — небо всегда серое, день тусклый и безысходный.

Яника Беллон, Анри Фабиани, другие режиссеры «новой школы» продолжают, условно говоря, традицию Люмьера.

Ламорис не снимает «жизнь как она есть», в этом смысле он не из люмьеровской традиции. Но его нельзя, подобно Рене Клеру, назвать продолжателем традиции Мельеса.

С помощью различных кинотрюков Жорж Мельес в начале века создавал свои сказочные феерии, волшебный, фантастический мир, не связанный с миром действительным.

Но Ламорис в «Биме» не пользуется ни трюками, ни специальной обработкой пленки, а его фильм не только связан с действительностью, но и зависит от нее, но и базируется на ней. Просто чудесным взглядом художника он в этом мире находит сказку, находит чудо там, где для Мельеса его бы просто не существовало. И эту сказку он снимает так, как режиссеры «Группы тридцати» снимают жизнь. Ламорис создает «сказку как она есть», «чудо как оно есть», и потому–то «Бим» воспринимается как нечто реальное, как нечто существующее, как документ. Документ жизни? Жизнь, схваченная врасплох? Нет, документ воображения, фантазии. «Снятая врасплох» сказка.

Далеко–далеко, на острове одной восточной страны, в давние времена эта сказка и ее сказочный, счастливый конец, были еще возможны. А ближе…

Для съемок следующего фильма режиссер поехал на юг Франции. И мы попали в вольные и бескрайние степи Камарга, в мир манадьеров и неприрученных коней.

«Белая грива» (1952)

На юге Франции, там, где Рона впадает в море, лежит почти пустынная страна, называемая Камаргом. В ней еще живут стадами дикие лошади.

Тревожные, экспрессивные переборы гитары — зачин этой суровой сказки, скорее даже — предания. Вступление гитары словно заменяет певца, который рассказал бы сейчас о делах давно минувших дней.

Но вот звуки гитары сменяются какой–то чудной, диковатой музыкой флейты, и ее дробный ритм совпадает со стуком копыт дикого стада — белых, серых, черных лошадей. То неспешно, то стремительно его движение, темп которому задает вожак — гордый и грозный конь Белая грива.

Порывы ветра, скользящие тени облаков, проносящиеся табуны диких лошадей на фоне бескрайних просторов земли, воды, неба воссоздают дыхание и красоту живой природы, свободу ее обитателей. Съемка оператора Эдмона Сешана «такая, подобно которой мы никогда не видели: апофеоз черных, белых и неисчислимых серых тонов при ослепительном солнце Юга».[10]

Но вот это свободное дыхание прерывается. Такт флейты совпадает со стуком копыт лошадей, несущих на себе всадников. Это манадьеры — люди, которые ловят и дрессируют диких лошадей.

Как интермедия, воспринимается вначале ловля всадниками коней. В ней главное — ритм, он возникает от стука копыт, и звуков музыки, и раскачивания всадников, и колыхания трав. Этот ритм легкий и спокойный, он всех себе подчиняет, всех объединяет — природу, коней, людей. Это еще не драма, это что–то далекое и остранённое, это предвестие какой–то будущей истории.

И вдруг исчезают и пески, и лошади, не слышно криков всадников и стука копыт. Тихая, чуть с рябью вода и среди камышей лодка, на которой плывет маленький рыбак Фолько. Ни всплеска. Только белое, словно выжженное солнцем небо и белая одежда мальчика. Ритмическим, пластическим, звуковым контрастом создан этот мир.

Но вновь нарушена тишина, вновь главное — ритм ловли, погони; игра становится жизнью, и в нейтральную, остранённую мелодию вступают валторна и труба, инструменты более низкие, более тревожные. Меняется и ритм. Теперь он уже не сливает, а разделяет, не объединяет, а разъединяет — природу, коней, людей. Только что он был легкий, играющий. Теперь он тяжелый,

прерывистый. Теперь он свой у людей и свой у табуна, и никогда он больше не будет для них един, а всегда будет их сталкивать, и всегда люди будут пытаться своему ритму подчинить ритм свободных, вольных, диких лошадей.

Обыкновенная ловля перерастает в борьбу, борьба и станет средоточием, движущей силой фильма: самого непокорного, самого необузданного коня — Белую гриву манадьерам удастся затолкнуть в загон.

Ритм загона синкопирован. Нервно, неровно скачет лошадь по его кругу. Синхронно с ее скачками — значит, так же нервно, так же неровно — кидаются за ней манадьеры. Скачет конь. Бегут люди. Раскручивается лассо. Стремительно бросают люди лассо — сильно вскидывает голову конь. Потом делает резкий скачок в сторону — и человек падает в пыль загона. Еще один скачок — и человек волочится по пыли. Человек силен, и конь силен. Эти две противостоящие друг другу силы даны в пластике, в ритме, в цвете, которые как бы символически выражают темы этого фильма.

За белую масть лошадь прозвана Белой гривой. Когда манадьерам впервые удается затолкнуть ее в загон и начинается борьба между людьми и лошадью, люди кажутся темными, жалкими, нелепыми; камера смотрит на людей как бы глазами лошади, камера всегда видит и оценивает людей ее глазами или глазами табуна. Как в сказке австрийского писателя Ф. Зальтена «Бемби» человек показан только глазами тех, кого он убивает. Человек ни разу не назван человеком. Это — Он, который всегда несет с собой смерть и от которого почти никому не дано спастись.

Так и здесь, в «Белой гриве»: люди кажутся бессильными и тщедушными, их лиц почти не видно, они безлики, а конь — гибкий и сильный, конь один, единствен; и потому так отталкивающ мир манадьеров, и потому так привлекателен прекрасный, вольный мир Белой гривы.

Другие лошади подчинились, покорились. А она — самая красивая — не только не покорилась, но и возбуждает гнев, ярость людей, которые обнаруживают, что они не всегда самые сильные. И снова кидаются они на лошадь, и снова завязывается равная и неравная борьба.

В этой борьбе нет никаких причинных связей, ничего обусловленного. Это что–то природное, стихийное, данное изначально и навсегда; как в сказках не объясняются истоки любви или ненависти, дружбы или вражды, а есть уродливый, значит, злой и завистливый, и есть добрый, значит, умный и красивый.

Так и в «Белой гриве»: есть манадьеры, они лишают свободы диких коней, злобно ненавидят Белую гриву. И есть конь, прекрасный и свободный, который зла никому не делает, а только не дает себя приручить, не дает лишить себя свободы.

В «Бемби» самый старый олень — старый вожак — говорит Бемби: «Мы, олени, никого не убиваем, но мы должны сравняться с Ним в силе и упорстве жизни. Мы должны жить, сколько бы ни насылал Он на нас смерть. Мы должны множить, охранять, длить наш кроткий и упрямый род… Мы должны быть чуткими, бдительными, осторожными, ловкими, находчивыми, неуловимыми, но никогда — трусливыми. Таков великий закон жизни. Понял ли ты меня, дитя мое?» «Да, — тихо ответил Бемби. — Закон жизни — это борьба».

Для Белой гривы жизнь — это свобода. Закон жизни, закон свободы — борьба. И вот уже двух, трех, четырех манадьеров, держащихся за конец лассо, волочит Белая грива по пыли загона. Рвется веревка, и куда–то вдаль убегает конь.

А навстречу ему — из дали — плывет в своей лодке Фолько. Снова слышатся звуки флейты и скрипки. Маленький рыбак живет в белой хижине посреди болот. Там, где Фолько, там мир спокойной, неторопливой жизни. Там и его младший брат, естественно принимающий все как оно есть, как ему это дает жизнь; он целый день возится со своими друзьями: черепахой, собакой, аистом; там их дедушка, дремлющий на солнце; там солнце, природа, покой; там человек живет согласно с природой.

Там, где манадьеры, — там словно нет природы, там пыль, вихри пыли; там нет кустов и камышей, там жерди загона. Там живое загоняют в загон, там укрощают его с помощью лассо.

И снова гнались всадники за лошадью. А она останавливалась у воды и спокойно стояла, отражаясь в ней. Вода отражала и плывущего в лодке Фолько. Это была словно небольшая ритмическая пауза между двумя напряженными аккордами. Но вот послышался шум: Белую гриву настигли манадьеры.

На этот раз, вместо того, чтобы спасаться, Белая грива встретила их лицом к лицу. С диким ржанием бросилась она на одного из них, резким ударом сбросила его с лошади и ускакала. Ускакали и манадьеры. А Фолько решил сам поймать лошадь.

У его младшего брата было много друзей. Фолько уже вырос, ему не хватало настоящего друга, одного–единственного. Полусон–полумечта Фолько — поэтическое выражение дружбы в этом фильме.

По воде, еле касаясь ее, шли двое; тихо вел маленький большого. Тишина, бескрайность, безлюдье. А в зеркале воды — два изумительных белых отражения; послушно следовала Белая

грива за Фолько.

В фильме «Бим» ослик был дан его герою Абдуллаху с рождения, по обычаю. В этом фильме Фолько мечтал о друге, но у него пока еще не было коня.

Фолько умел различать следы на земле и очень скоро обнаружил Белую гриву. Тихо, не дыша, приблизился он к ней и резко и сильно бросил лассо. Резко рванулась Белая грива, встала на дыбы, а потом понеслась вперед, увлекая за собой крепко державшего конец лассо маленького Фолько. По бескрайним просторам, через пески и болота тащил конь мальчика, а на экране было: сильный бег животного, вихри пыли, вихри брызг и черное от грязи лицо Фолько. Фолько совсем обессилел, но и Белая грива, замедлив бег, остановилась. Она повернула голову, внимательно посмотрела на Фолько и отвернулась. Словно человек посмотрел на человека. Живое на живое. Друг на друга. И Фолько поднялся и погладил лошадь. Как бы осуществилась его мечта: они вместе. Даже что–то общее есть между ними: как грива нависает на голову лошади, так нависает челка на лоб Фолько. Они похожи друг на друга. Борьба между ребенком и животным окончилась дружбой.

У Белой гривы появился друг, но свобода ей была по–прежнему дороже. Однажды, услышав ржание диких коней, проходивших недалеко от дома Фолько, она покинула мальчика и присоединилась к стаду.

Молодой и сильный конь уже занял место во главе табуна и не захотел уступать его Белой гриве. Началась борьба, снова борьба. Ребенок боролся за друга — и победил. Теперь конь борется с конем за право быть вожаком, за право сильнейшего. Поднявшись во весь рост, кони, казалось, хотели уничтожить друг друга. Потом, внезапно, они прекращали бой, задирались на расстоянии, яростно скребли землю и вдруг снова бросались один на другого.

Пыль летела в небо, ударяли землю копыта, и раздавалось дикое ржание. Это была борьба физическая, но это было и зрелище, эстетическое зрелище. Это был сюжет внутри сюжета, борьба внутри борьбы — не за свободу, но за власть — это было как бой быков, как ринг с невидимыми судьями и невидимыми зрителями, ринг по всем правилам, с синхронными движениями, с завязкой, кульминацией и развязкой; это была борьба силы против силы, со своими приливами и отливами, красивая и жестокая одновременно, борьба как что–то древнее, извечное, природное. Закон природы — борьба, и в ней победил сильнейший — Белая грива. Но она была ранена, кровь текла по ногам, и она вспомнила о своем маленьком друге.

Фолько и его младший брат выходили коня, но когда Фолько захотел сесть на спину Белой гривы, она сбросила его на землю и второй раз покинула своего друга. Пока она свободна, человеку не позволено обуздать её — даже если это её друг Фолько. Белая грива хотела занять свое место во главе стада, но манадьеры заметили ее и погнались за ней. У них был уже табун покорившихся лошадей, но нужна была им — любой ценой — именно эта, непокорившаяся лошадь.

И они приказали зажечь огонь с четырех сторон болота, в камышах которого укрылась Белая грива. Пламя со всех сторон охватило одиноко мечущуюся лошадь. Но вот в горящих камышах появился Фолько, который заметил дым и услышал отчаянное ржание лошади. Он вскочил на ее спину — на этот раз она позволила ему это — и вывел её из пламени.

Всадники мчались вслед им и загнали Фолько и Белую гриву к берегу Роны — реки, впадающей в море. Они надеялись, что здесь–то и поймают лошадь, здесь–то и одержат над ней победу. Закон жизни — борьба, и в борьбе людей с лошадью люди победили. А над рекой носились чайки, и все дышало свободой, все манило к свободе. И Белая грива с Фолько предпочли броситься в Рону, чем быть пойманными манадьерами. И плавный ритм волн, белые чайки, вихри водяной пыли, синхронные с волнами движения лошади — это была жизнь природы, свободная, нескованная, извечная и необходимая жизнь. Всплески волн. Вихри брызг. Движения лошади. Серые, черные, белые тона природы. «Они поплывут долго, долго — говорил голос за кадром. — И Белая грива, наделенная большой силой, унесет Фолько к тому чудесному острову, где дети и лошади — всегда друзья».

Быть может, в самом фильме дружба между Фолько и Белой гривой осталась больше как желание, нежели осуществление. Слишком мало пришлось на ее долю. Ритм фильма, ритм кадров определился ритмами погони, ритмами борьбы, ритмами бега табуна. Этот ритм, то свободный и гибкий, то стремительный и взвинченный, не замедлился даже на одно мгновение. Несколько спокойных и созерцательных секунд появились только в мечте — а в жизни не произошло долгого и сложного процесса, когда отдают друг другу душу — и становятся друзьями.

Как это было в «Биме», как это будет в «Красном шаре», в «Белой гриве» ребенку не хватало не просто дружбы, друга. Ему не хватало сказки. И потому так естественно возникал другой герой. Если бы он был ребенком, была бы дружба, но не было бы сказки. Другим героем — воплощением того, о чем мечтал Фолько, — стала для него лошадь Белая грива.

Правда, Белая грива не знала вначале Фолько, не стремилась к нему. Её история началась отдельно от Фолько. Она пришла не из сказки. Она просто из другого, вольного, свободного мира, который в этом фильме воспринимается как сказочный. Но только в «Красном шаре» мечта о сказке найдет свое высокое воплощение: Красный шар весь из сказки, перефразируя Экзюпери, можно будет сказать — он пришел из сказки как из страны. Белая грива пришла из степей Камарга и вначале не делала различия между манадьерами и Фолько. Она не могла допустить, чтобы человек, пусть даже ребенок, обуздал ее. Но Фолько боролся за дружбу, и тут–то — не в событиях, а в отношениях — начиналась сказка: здесь человеческое чувство мало–помалу превращалось в чувство волшебное.

И все–таки не скоро разрешила бы Белая грива сесть Фолько на ее спину, не скоро Белая грива и Фолько стали бы единым целым, если бы не вынудили их к этому манадьеры.

В фильме «Белая грива» как бы появился новый полюс зла. Если в «Биме» взрослые еще не являлись какой–то особой, сосредоточенной силой, то в «Белой гриве» — это уже страшная, неостановимая физическая сила; это особый мир, отчужденный от мира детей, природы, животных и пытающийся изменить, разрушить их мир.

Правда, иногда возникает ощущение, что борьба взрослых с лошадью словно иллюстрирует какие–то темы, которые обязательно хочет раскрыть режиссер. Он иногда чуть утрирует это постоянство, с которым ведется борьба.

Кажется немного странным, наивным, что люди так ретивы, так непреклонны в своем желании поработить Белую гриву; что эти люди, совсем не страшные, не символически становящиеся некими всадниками зла, вдруг появляющимися и исчезающими, а обыкновенные, даже обыденные, с обыкновенной для них жизнью, только потому, что они люди, как бы извечным символом зла и становятся.

Ощущение иллюстративности не покидает нас и тогда, когда мы видим Фолько — Алена Эмери. Интересно, что выбор исполнителя на эту роль происходил так: Ламорис приехал в Марсель и дал объявление, что ищет мальчика десяти лет, со светлыми волосами и, кроме того, любящего животных. Такой мальчик нашелся, но оказалось, что он явно проигрывает рядом с ребенком, которого сняли как младшего брата Фолько — рядом с сыном режиссера Паскалем Ламорисом, предельно естественным и живущим как бы независимо от камеры. Кажется, что Паскаля привезли в Камарг, дали зверюшек, и он начал жить с ними, ухаживать за ними, не обращая внимания на камеру. Может быть,

так оно и было.

А Ален Эмери играет перед камерой; он играет и огорчение, и тревогу, и радость; поэтому иногда он кажется сусальным, иногда не в меру патетичным. Потом, в «Красном шаре», Ламорис выберет мальчика уже по другому принципу, как бы наперекор «Белой гриве». Когда журналисты спросят его, почему на роль героя он взял своего сына, Ламорис ответит: «Потому что у него нет никакого таланта» (!) — подчеркнув этим, что в его новом фильме мальчик не должен ничего изображать перед камерой.

Но так же как в «Красном шаре» шар цветом, формой, свойствами будет контрастен всему Парижу, так и здесь Белая грива цветом и красотой подчеркнет несовершенство людей, низменность их целей. И если в «Красном шаре» дети будут стрелять в шар с садизмом, с радостью, то это придет из тех кадров «Белой гривы», в которых со страшными оскалами лиц люди пытались уничтожить прекрасное.

В «Биме» ослики и мальчики с самого начала жили в какой–то восточной (сказочной) стране и в удивительном острове. Здесь, в «Белой гриве», степь Камарга не стала для героев благодатным краем.

Сам Ламорис сказал, что он в своих короткометражных фильмах как бы стремился осуществить мечту своих героев. Эта мечта — мечта мальчика о бегстве из очень плохой действительности в мир, где нет вражды. В реальном мире люди лишают героев альтернативы. Их спасение, их защита только в одном — в бегстве. Когда лошадь и мальчик падают в воду, и конца и края ей нет, и волны захлестывают их, они не выбирают, куда им плыть. Они плывут вперед, хотя люди на берегу кричат им, уже молят их о возвращении.

«Белую гриву» автор одной из статей об этом фильме называет «шедевром документальной поэтики», сравнивая его с поэтикой фильмов Флаэрти, «отца» документального кино. Американский кинорежиссер снимал фильмы о жизни народов, которых не коснулись цивилизация и прогресс, снимал их не с профессиональными актерами, а с теми людьми, которые и были героями сценария. Обычная, повседневная жизнь и работа этих людей на природе, собственно, и составляли «сюжет» фильмов Флаэрти.

В начале 20-х годов Флаэрти уехал на Север, и в течение тринадцати месяцев шли съемки самого известного фильма режиссера «Нанук с Севера».

Героями фильма стали эскимос Нанук и его семья, а сама картина рассказывала о жизни этой семьи в разные времена года. Жизнь эскимосов — это непрерывная, непрекращающаяся борьба

за хлеб и за тепло, и борьба эта ведется с помощью орудий, которые не менялись, наверно, веками. Ловля рыбы зимой, среди поля снега и льда — тяжелый, утомительный труд. Весь день, пока не смеркается, Нанук лежит на снегу у лунки, вглядываясь в воду, и гарпуном убивает рыбу. Чтобы развести костер, нужно уметь пользоваться ремнем, сделанным из кожи тюленя: тюлень — очень ценный зверь для эскимосов: из его кожи они делают и сапоги и одежду, а мясо тюленя — самое вкусное на Севере. Но охота на тюленя требует терпения, огромной физической силы, умения — как и охота на моржей, из клыков которых эскимосы делают себе ножи; умение, навык приобретаются годами, и потому детей учат охоте с раннего детства.

Борьба за жизнь — это не только борьба за хлеб, но и борьба за тепло. Зимой, когда семья вынуждена все время передвигаться, эскимосы живут в иглу, которые строят с помощью ножа из спрессованного ветром снега.

Среди долгих, мучительных, нескончаемых месяцев борьбы у эскимосов есть очень немного коротких минут радости, отдыха — и тогда мы видим улыбку Нанука и его жены Нилы — улыбку ничем не мучимых людей: дети катаются друг на друге с ледяной горы; семья ест сырое мясо только что убитых тюленя или моржа: белый человек, которому эскимосы отвезли мех зверей, угощает детей Нанука сладостями, а для самого Нанука заводит граммофон с пластинкой… Граммофон потрясает Нанука, тот лижет пластинку, пытаясь понять, откуда идут звуки музыки. Музыка для Нанука — это экзотика, как экзотика для него вообще жизнь белого человека; Нанук не представляет себе, что может быть иной образ жизни, чем тот, которым он живет, вне постоянной борьбы с природой.

Ледяной ветер, короткий холодный день, солнце, очень редко пробивающееся из–за туч, горы льда, сухой, как песок, снег, бураны — природа, окружающая Нанука. Эта природа удивительно красива — своей нетронутостью, суровостью, безмолвием. Но она и ужасна, потому что она — враг человеку. Красива взбудораженная ветром вода, но и страшна, потому что сопротивляется человеку, враждебна человеку; прекрасны огромные белые пространства, но и страшны: они поглощают человека, сжимают вокруг него ледяное кольцо — день ото дня крепче и крепче.

В этом постоянном контрасте черного (люди, собаки) и белого (снег, лед), в столкновении с природой, во взаимодействии и борьбе снега и ветра, ветра и воды, льда и неба — поэзия, драматизм фильма Флаэрти, оказавшего влияние и на восприятие природы автором «Белой гривы».

Флаэрти умер в 1951 году, а «Белая грива» появилась на экранах в 1952 году. Многие критики увидели в «Белой гриве» и ее создателе продолжение поэтической и документальной традиции Флаэрти, в частности, его фильма «Нанук с Севера». «Флаэрти, — продолжает французский критик, — полюбил бы этот фильм («Белую гриву». — П. Ш.). И мы, наверно, полюбим его, тем более теперь, когда Флаэрти нам уже не хватает, чтобы восторгаться поэзией природы».[11]

О том, что «Белую гриву» нельзя рассматривать как произведение чистого вымысла, что правдивость этого фильма связана с его документальной ценностью, пишет и Андре Базен, теоретик кино, различающий в кино с 1920 по 1940 годы две противоположные тенденции: режиссеров, которые «верят в образ», и тех, которые «верит в действительность», то есть режиссеров, которые средствами монтажа и субъективной камеры конструируют реальность, и тех, которые снимают ее «объективной» камерой, как бы не навязывают свой взгляд на вещи, не заставляют зрителя смотреть на мир только с одной, определенной точки зрения.

На фильмах режиссеров, «верящих в действительность», Базен исследует и выводит законы монтажа, и хотя в фильмах Ламориса «Белая грива» и «Красный шар» присутствует не только реальный мир, но и мир, во многом созданный воображением режиссера, Базен разбирает и их, причисляя Ламориса, вслед за Флаэрти, ко второму направлению; ведь Ламорис снимает воображаемый мир как настоящий, основывает, извлекает его именно из настоящего, реального.

«События, которые он изображает, — пишет Базен о Ламорисе, — частью правдивы. В «Белой гриве» пейзаж Камарга, жизнь скотоводов и рыбаков, нравы манадьеров составляют основу фабулы, точку опоры сильного и неопровержимого мифа… Но на этой действительности и базируется диалектика воображаемого, раздвоение которых является в «Белой гриве» интересным символом… Белая грива — это одновременно настоящая лошадь, которая щиплет вольную траву Камарга, и животное мечты, которое вечно стоит перед глазами маленького Фолько…»[12]

Документальная поэтика. Сказка, в которой ничто не выходит за пределы объективной действительности. Вымысел, где нет сказочных элементов и сказочных событий.

А сочетание этой истории, этой сказки, придуманной и разыгранной, но снятой на натуре, с документальностью, точностью этой натуры — чистым и нерушимым ландшафтом, дикими, неприрученными конями, так естественно в этот

ландшафт вписывающимися манадьерами на приручённых лошадях, борьбой людей с лошадьми — сочетание этой «несказочной» сказки и документа, опоэтизированного камерой Эдмона Сешана, делает из фильма документ–миф, документ–предание, одновременно истинное и фантастическое.

В 1952 году — вместе с «Белой гривой» — появился короткометражный фильм Александра Астрюка «Багряный занавес». Как и «Белая грива», он получил премию «за качество». Как и «Белая грива», фильм Астрюка — члена «Группы тридцати» — игровой фильм. Но разница между ними — огромная. И дело не в том, что фильм Астрюка снят с помощью профессиональных актеров; и не в том, что актеры разыгрывают абсолютно надуманную историю (хотя, конечно, это не было характерно ни для «Группы тридцати», ни для французской короткометражки в те годы), а в том, что фильм «Багряный занавес» сделан как романтическая мелодрама, с атмосферой, стилизованной под «черный» романтизм: с тайной, окружающей героев фильма, с постоянным страхом, непонятным им самим, со странной любовью юноши и девушки, окутанной тревогой и молчанием, холод которых пронизывает все вокруг, с роковой, загадочной смертью девушки и бегством юноши… Камера фиксирует молчаливых, застывших в каком–то оцепенении людей, мертвые, холодные вещи вокруг них. И в эту историю, и в отношения между людьми проникнуть почти невозможно, режиссер не предлагает зрителю ни соучастия, ни сопереживания, и потому мы по закону этого фильма — романтического предания — жить не можем: у него и у нас нет никаких точек соприкосновения, никаких человеческих связей.

«Белая грива» — тоже предание, но предание, на наших глазах становящееся действительностью, захватившее нас драматизмом судьбы его героев.

Любопытно упоминание «Белой гривы» в интервью, взятом у Жана Руша, одного из создателей «киноправды». Руш говорит о том, что режиссер, если он снимает фильм правдивый — документальный или игровой, но на документальном материале, — несет большую ответственность перед людьми, которых заставляет разыгрывать их собственную историю.

Работая в Африке над картиной «Я — негр» (1958), Руш предложил негру Робинсону рассказать свою жизнь перед камерой и увидел, что в процессе рассказа, в процессе съемки психология Робинсона начинает претерпевать изменение — анализируя свою жизнь, Робинсон на глазах у Руша превращался из добродушного парня в бунтаря.

Снимая в Абиджане «Человеческую пирамиду» (1959), Руш

создал искусственный коллектив из черных и белых и заставил антагонистов играть группу друзей. Результаты съемки оказались поразительными: француженка Надин, расистски настроенная по отношению к неграм, после съемки стала другом африканцев и сами снимаемые вступили на путь дружбы.

Фильм Руша и Эдгара Морена «Хроника одного лета» (1960), положивший начало «киноправде», родился из интервью, которые брали авторы фильма у случайных прохожих на улицах Парижа. Останавливая их, Руш и Морен задавали им два вопроса: «Как вы живете?», «Вы счастливы?» Вопросы, заставляющие прохожих отвечать на них, обдумывать их, общение с интервьюерами рождали у них постепенно размышления о своей жизни, о своем отношении к множеству проблем. Фильм в какой–то мере повлиял на них, что–то поднял из глубины души, что–то заставил их переоценить.

«В этом виде кино, — говорит Руш, — где не участвуют профессиональные актеры, существуют отношения, изменяющие индивидуумов. То же происходило с героями фильмов «Похитители велосипедов» и «Белая грива».[13]

Фильм Витторио Де Сика «Похитители велосипедов» считается классикой неореализма; многие отмечали сходство неореалистических фильмов с фильмами «Группы тридцати» и «киноправды», влияние итальянских картин на картины французские.

И влияние, и сходство есть. Оно и в стремлении не создавать оригинальную историю, а показывать реальную, повседневную жизнь, обычных рядовых людей; и в желании этих же людей снимать, делать их истинными героями; и в съемке вне павильона — непосредственно там, где происходило или могло произойти действие.

Так снимались «Похитители велосипедов». Так безработного Риччи сыграл рабочий римского завода «Бреда» Ламберто Маджорани, а его сына Бруно — приносивший Де Сика овощи от зеленщика Энцо Стайоло.

Конечно, тот эффект, который наблюдал Руш на съемках своих фильмов, присутствовал, очевидно, и на съемках фильмов неореалистических — когда в процессе съемок, в процессе рождения фильма играющие самих себя люди начинали осмыслять, анализировать, обобщать опыт своей жизни, ее противоречия.

В фильме «Белая грива», фильме о манадьерах, Ламорис снимал самих манадьеров, заставляя их разыгрывать жизнь, которая и была их повседневной жизнью, — быть может, не такой последовательно жестокой и бесчеловечной; но, ухватив саму

идею, самый смысл их жизни, фильм заставил их взглянуть на неё со стороны и что–то в ней изменить… Фильм становился для манадьеров документом, объективным свидетельством их жизни.

Вот в этом смысле и говорил Руш о влиянии, которое оказывают на участников фильма процесс съемок и сам фильм, в таком контексте ставил рядом свои картины, «Похитителей велосипедов» Де Сика и «Белую гриву» Ламориса.

Определенные принципы, положенные в основу создания «Белой гривы», сближают ее с принципами создания неореалистических фильмов и фильмов «киноправды»: это съемка на натуре; отказ от цвета; использование в фильме именно тех людей, о которых он повествует, чья работа и явилась точкой его отталкивания; выбор на роль Фолько Алена Эмери по принципу совпадения героя и исполнителя; и это — в «Белой гриве» — отсутствие всякого сказочного, нереального элемента, обычно служащего основой сказки.

Но «Белая грива» — не документ, не документальный фильм (как не документальный фильм и «Похитители велосипедов»). Ламорис снимал его совсем не так, как снимал Флаэрти своего «Нанука с Севера»: ведь Ламорис сам играл одного из манадьеров, и это он, а не Фолько, сидел на спине лошади, когда она плыла по волнам Роны, и он должен был за ноздри тянуть Белую гриву ниткой нейлона, чтобы заставить ее поворачивать голову вовремя, да у него, собственно, была не одна, а три или четыре похожих лошади, которых он часто снимал вместо Белой гривы, создав на экране образ единственной; и Ален Эмери жил не в степях Камарга, а в Марселе, а его младший брат жил в Париже; и главное — история, рассказанная в фильме, — выдуманная; она могла бы быть, но ее — именно такой — могло и не быть.

Ламорис снял ее так, что кажется: то, что происходит, происходит — благодаря документальной основе фильма — на наших глазах, сейчас, и в то же время происходило — благодаря остраненной форме рассказа, его необычности для XX века, и фону, на котором он идет (нецивилизованная, древняя, вечная природа Камарга), — давным–давно, в далекие времена.

В этой двойственности, в этом сочетании сказки и реальности, документа и предания, правды и вымысла, прошедшего и сегодняшнего и кроется своеобразие, необычность «Белой гривы» и ее жанра.

А самое необычное — это то, что в 1952 году Ламорис снял «Белую гриву» без диалогов, без слов — почти как немой фильм. «Белая грива» — немой, вернее, «неговорящий» фильм такого уровня, о котором уже на новом этапе кино мечтал во Франции

Рене Клер, а в Советском Союзе — С. Эйзенштейн; уровня, который мог бы быть достигнут, оценен, ощутим только на стадии кино звукового и цветного.

Только на стадии звукового кино мог появиться фильм, где от слова, от диалога отказались сознательно, где его не заменили ни пояснительными надписями, ни жестами, ни мимикой лица, ни беззвучным шевелением губ; отказались от диалога, при том что извлекли особый художественный эффект из существования звука, так как зазвучали, заговорили своим языком природа и всё живое, что её населяет.

Только на новой стадии кино мы смогли оценить, заметить, что взамен слов, которые часто играют существенную роль в раскрытии содержания и идеи картины, в фильме «Белая грива» каждый его элемент, каждая деталь говорят о себе сами, потому что тот смысл, который вложил в фильм режиссер, обнаруживается в пластике, в ритме, в сопоставлении планов, в игре ритмов, их борьбе, в движении пластических, зрительных образов и их борьбе, в игре стихии и столкновении стихии; ветра и песка, воли и ветра, огня и камышей; в симфонии неисчислимых, играющих и сталкивающихся между собой оттенков черного, серого, белого: наконец, в музыке, которая то вызывает ощущение остраненности, то погружает нас в спокойный мир природы, но чаще — в тревожный мир борьбы, ибо закон природы, жизни, предания определяется борьбой.

«Белая грива», если говорить словами Эйзенштейна, идеальный пример звуко–зрительного, пластико–ритмического контрапункта, пример фильма — если говорить словами Рене Клера — подтверждающего, что «поэзия рождается… из ритма зрительных образов», что «кино создано, чтобы запечатлевать движение»; режиссеру, который так снимает свой фильм, можно преподнести высшую похвалу, считает Рене Клер: «У него есть чувство кино». Эти слова можно сказать и о Ламорисе. У него есть чувство кино.

И только в конце «Белой гривы» режиссер нарушает контрапункт фильма: звук и изображение в нем не совпадают. В кадре волны, бесконечная вода, вдруг ставшие тревожными серые, черные, белые тона. И никакой надежды для героев впереди. Но голос за кадром все–таки говорит, что Белая грива и Фолько плывут к волшебному острову. Это сказано не просто в утешение зрителям. Это — как бы продолжение все одной темы.

В фильме «Бим» был остров, чудесный остров; герои жили на нем вместе.

Здесь, в «Белой гриве», герои тоже вместе, и они уже стали друзьями; ведь должен же быть и для них остров, не на этой

земле, но хотя бы недалеко от нее, пусть за морем. Во всяком случае, Ламорис надеется, что такой остров есть.

Очевидно, полным воплощением мечты героев Ламориса должен был быть его следующий фильм — сказка о дружбе маленького мальчика и двух медведей: медведя–папы и медведя–сына. В цирке братьев Бульоне Ламорис нашел медведя–папу и решил приручить его к себе и к камере — сделать его актером и другом. Медведь–сын прибыл из Швеции в возрасте одного месяца. Действие будущего фильма должно было происходить в горах. Ламорис хотел снимать его тоже на натуре. Для съемок фильма он поехал в Альпы, но в Коль де Вар попал в снежную лавину, пять месяцев лежал в больнице с ранениями на лице, под угрозой потерять зрение, с разорванной печенью; потом год в неподвижном состоянии…

Когда Ламорис выздоровел, к сценарию о медвежатах он не вернулся. «Мне это уже было через год неинтересно, это ушло от меня… Вообще, я ставлю мало картин, а мог бы ставить много. Но я предпочитаю отказаться от съемок, если чувствую, что получится плохая картина. Часть жизни я провел в том, что работал над замыслом фильма, от которого потом отказывался», — говорил режиссер.

И он начал снимать другой фильм. Действие его происходило не в восточной и не в далекой стране, а в Париже. Этот фильм называется «Красный шар».

«Красный шар» (1955)

«Существует считанное число сказочных сюжетов. Одни пришли из Индии, другие старше, чем все века человеческой истории, третьи — моложе Андерсена… Каждый из нас может пересчитать по пальцам свои любимые сказки. Но если оказывается возможным присоединить к ним еще одну, — это немалое приобретение во всем нашем духовном обиходе, в богатстве самой жизни. Так произошло после появления фильма «Красный шар».

Родилась новая сказка».[14]

Шары… Белые, желтые, голубые, они вырываются из рук девочек и мальчиков, прохожих и продавщиц, из окон домов, кафе, магазинов, — и летят попрощаться с самым лучшим шаром — Красным шаром.

С ним прощается и Мальчик.

Мальчик и Шар — это как Маленький принц и Лис из сказки Антуана де Сент — Экзюпери. Постепенно привыкает к Мальчику Шар, который терпеливо ждет его то у дома, то у школы, улетает на минутку к голубому шарику девочки, потом снова возвращается к Мальчику, но в руки его пока не дается. У Шара никого нет, кроме Мальчика.

Люди равнодушны к этому великолепному зрелищу — свободно летящему по городу Шару: Красный шар им не нужен.

Они выбрасывают его из окна дома и не пускают в трамваи: Красный шар им мешает.

Шар убивают.

Его убивают мальчишки, и с какой яростью кричит один из них: «Расстреливай его!», какой злобой, наслаждением, даже садизмом дышит лицо другого, когда целится и попадает он в шар!

Эти ребята скоро вырастут…

И вот на земле — жалкий, сморщенный лоскуток. Рядом с ним — Мальчик, который, потеряв единственного друга, остался один. Маленький мальчик — совсем один.

Но летят, летят шары. Белые, желтые, голубые, легко и стремительно приближаются они к Шару и его другу. Быть может, этот мальчик когда–нибудь вернется, но сейчас он не может остаться на земле, где уничтожили самое лучшее, самое прекрасное.

Медленно раскачиваясь, шары тихо увлекают его за собой, в голубой, волшебный мир.

Так кончается «Красный шар».

Что же это за фильм, где в маленькой тридцатиминутной истории воплотились почти все человеческие чувства — доброта и злость, любовь и ненависть, счастье и несчастье, беды, приобретения, потери, словом, все, что составляет нашу жизнь; где свободно и непринужденно переплелись сказочное и реальное, так, что сказку воспринимаешь как реальность, а в реальность погружаешься как в сказочное; где сам режиссер, растворившись в этом необычайном переплетении, вдруг ясно восстанавливается как бы двуедино — в Мальчике и Шаре?

Может быть, рассказ об этом фильме лучше всего начать со сценария, два первых абзаца которого в фильм не вошли, но исчерпывающе передали жизнь своего героя до того удивительного дня, с которого и началась картина?

«Жил однажды маленький мальчик по имени Паскаль. У него не было ни брата, ни сестры, и ему было грустно одному дома.

Однажды он привел потерявшуюся кошку, а потом, позднее, брошенного щенка. Но его мама нашла этих животных слишком грязными для их квартиры с хорошо навощенным паркетом. И Паскаль опять остался одни».[15]

А может, начать словами сказки «Маленький принц»?

«Жил да был Маленький принц… и ему очень не хватало друга…»

Маленький мальчик из фильма Ламориса вырос на Земле; чтобы найти друга, как будто и не надо ее покидать.

Но на огромной планете, среди десятков тысяч людей, которые выращивали тысячи роз, ему было так же одиноко, как на маленьком астероиде В-612, где Маленький принц Экзюпери вырастил лишь одну розу.

Герой Экзюпери оставил свою планету, свою единственную розу и отправился на Землю, чтобы найти друзей.

Герой «Красного шара» просто еще не знает, что у него есть, а чего нет, но ему не с кем быть, гулять, играть ни в школе, ни на улице, ни дома; и вдруг он видит по дороге в школу воздушный шар — висит себе на фонаре шар, неизвестно, сколько он тут висит незамеченным, может быть, уже давно, а может быть, недавно. Висит, словно поджидая Паскаля на узенькой, безлюдной улочке, по которой Паскаль каждый день уходит один в школу и возвращается один домой.

Уже в послевоенной литературе появляется эта новая тема: герой — не просто ребенок, открывающий для себя мир, а ребенок, у которого нет друга.

Одиночество «взрослых», выраженное в их разобщенности, некоммуникабельности, у детей проявилось в этом остром чувстве отсутствия друга.

Никого нет у девочки Рамоны из «Лапы–растяпы» Сэлинджера. Рамона живет в загородном доме с мамой и папой, которые почти не занимаются ею. У неё нет ни подруги, ни собаки, ни кошки. И тогда она сама придумывает себе Друга — это Джимми Джиммирино.

Рамона придумывает ему цвет волос и цвет глаз, сочиняет за него желания и выполняет их, она так хочет верить в его физическое существование, что в кроватке спит только с самого краю, а Джимми кладет к стенке, чтобы он не упал. Но она придумывает ему не только жизнь — и тут Сэлинджер говорит о безнадежности этой мечты иметь друга: Рамона придумывает Джимми и смерть. Джимми попадает под машину. Но желание Рамоны иметь друга не умирает. Когда мама заходит в её комнату пожелать ей спокойной ночи, она видит, что Рамона снова спит с краю — чтобы не упал с кровати Микки Микеранно.

Паскалю повезло: жизнь подарила ему шарик, с которым теперь Паскаль будет приходить и уходить, будет играть. И вот Паскаль с Шаром появляются на многолюдной улице.

Легкая пелена тумана, как бы окутавшая всю первую сцену знакомства Мальчика и Шара, сейчас развеивается.

И здесь видно: шар — красный.

Перед съемками «Красного шара», в 1955 году, Ламорис был в Гватемале, снимал как оператор, в красках, документальный фильм об этой стране.

И «Красный шар» — цветной фильм.

Лепроон сравнивает видение Ламориса с видением импрессионистов. «Это круглое, красное пятно, пляшущее на изумительных серых тонах крыш Монмартра, Монмартра, наблюдаемого с птичьего полета и столь же свободного от реальности, как полотно Моне». [16] Легкая пелена тумана, мерцающее лиловыми, розовыми, зеленоватыми красками небо, жемчужные дома, деревья; чуть размытые, не ясно очерченные фигуры гуляющих, движущиеся по отражающей краски неба мостовой, — вот Париж «Бульвара Капуцинок» Клода Моне.

Да, поначалу кажется, что и Париж Ламориса «свободен от реальности», что эта свобода от реальности и есть сама реальность: тоже мягкие, блекло–нежные краски домов, приглушенно–темного тона одежда прохожих, и воздух Парижа, серо–сиреневый, обволакивает дома, людей, мостовые, зонтики…

Но когда в эту зыбкую гамму красок, в эту неопределенность форм вторгается нечто иное — не расплывчатое, не смутное — ярко–красный, радостный, идеально круглый шар, вдруг ощущаешь, что этот шар и есть единственная реальность в Париже, единственное, что не зыбко в нем.

Если бы Моне поместил этот шар на «Бульваре Капуцинок», или Писсарро опустил бы кисть в чистый красный цвет и легко коснулся бы своей картины «Бульвар Монмартр в Париже», то шар, где бы он ни был нарисован, непременно стал бы центром картины; глаз, скользя по ней, всякий раз останавливался бы на нём, притягиваемый круглым красным пятном.

В картине же Ламориса, в его фильме «Красный шар», этот шар не замечают. По улицам Парижа идут люди. Одни спешат, и кто–то небрежно отмахивается от шара. Другие не торопятся, и кто–то один раз оглядывается на шар — и все.

По улицам идут равнодушные люди, люди, которых настолько поглотила рутинная, обыденная жизнь, что они потеряли способность воспринимать поэзию, реагировать на неё.

Когда через несколько лет оператор «Красного шара» Эдмон Сешан сам снял короткометражный фильм «История золотой рыбки», критик Ю. Ханютин так писал о нем: режиссер «поверил, что даже в показанном им мире черных дымящих труб, железных, наглухо запертых заводских решеток, каменных нагромождений домов, дворов–колодцев, — даже в этом скучном мире, где жизнь скупа и размеренна, время людей строго учтено, пробито на служебных табелях, а у прохожих пепельные лица, даже здесь может случиться сказка…»[17]

Париж Ламориса намного мягче и поэтичней, Режиссер ничего пока не подчеркивает — ни труб, ни решеток. Это Париж, который мы сразу же узнаем по рассказам, воспоминаниям, французским фильмам. Ламорис ничего не упрощает, Париж как Париж, только люди (не с «пепельными» лицами, а с обыкновенными, милыми) не замечают «искры» поэзии, которая летит меж ними. И тут возникает первое осложнение. Мальчика, опаздывающего в школу, не пускают с Шаром в трамвай. «Есть такое правило: нельзя… входить ни с собаками, ни с большими пакетами, ни с воздушными шарами.

С собаками идут пешком.

Пакеты везут в такси.

Шары бросают».[18]

Последнее, конечно, невозможно, и Паскаль бежит в школу вместе с Шаром. Паскаль отдает Шар консьержу, а после занятий идет с Шаром домой.

Но снова осложнение. Пошел дождь, что для Шара — тонкого, блестящего, отражающего солнечные блики — очень вредно. У Мальчика нет зонтика, но зонтики раскрыли прохожие. Какой–то старый господин предоставил Шару половину зонтика. Теперь Шар в безопасности. Господин подошел к своему дому, но мимо дальше спешит с зонтиком какая–то женщина… И так, от

зонтика к зонтику, Мальчик довел Шар до дома.

Паскаль и шарик скрылись в подъезде, и камера медленно начала подниматься вверх, вверх, к унылым, хранящим молчание окнам, пока не приблизилась к такому же, как и все, окну Паскаля.

Распахнулось окно, и рассерженная мама выкинула из него Шар.

В фильме «Бим» ни разу не говорилось о родителях мальчиков с осликами.

В «Белой гриве» у Фолько и его брата был только старый дедушка, который грелся на солнце и никакого участия в действии не принимал.

А в «Красном шаре» родители уже выполняют свои функции. У мамы Паскаля нет никакого контакта с тем миром, в котором Паскаль хочет жить. И хоть шар — не кошка, не собака, паркета испачкать не может, она гневно вышвыривает его из квартиры.

То чувство, которое владело манадьерами при виде непокорной и прекрасной Белой гривы, в очень отдаленной форме и в ней находит отражение, когда она видит что–то непохожее на обыденный, привычный ей мир. Наверно, она и сама бы не могла объяснить это чувство, но оно уже прочно укоренилось в ее сознании, как и в сознании прохожих. Правда, прохожие пока не замечают Шар, но мама Паскаля уже не может с ним существовать.

«Когда шар выпускают из рук, он летит и исчезает».[19]

Но Паскаль не бросил Шар у трамвая и не дал попасть ему под дождь. И Шар тоже не улетел от Мальчика, а остался перед окном, и Паскаль открыл окно и впустил Шар в свою комнату.

Прошла ночь, кончился первый день знакомства Шара и Мальчика.

Наступило утро второго дня.

Открылось окно, и оттуда вылетел Шар.

— Стой здесь и жди меня, — сказал Мальчик.

Открылась дверь парадной, и оттуда вышел Паскаль.

— Спускайся, — сказал он Шару.

И Шар, чуть покачиваясь, медленно… спустился к Мальчику.

Когда–то датский сказочник Андерсен наделил мир животных и вещей удивительными свойствами. Стали думать, заговорили лягушки и мыши, кроты и птицы, лебедь и соловей. Ожили, зажили своей жизнью и оловянный солдатик, и роза с могилы Гомера, и цветы маленькой Иды, и самые обычные вещи нашего обихода.

Вещи думали, разговаривали, и нам открывался незнакомый и волшебный мир. Но иногда он вдруг становился похожим на

мир людей. Одни вещи были добрые и умные, другие — тупые, косные и завистливые: на них словно проецировались черты человеческого характера. Но главное — от людей часто зависела их жизнь.

Так оживал их мир под волшебным пером Андерсена. И Ламорис, подобно сказочнику, — но уже волшебной камерой — оживил шар, который до него никто не оживлял; он дал шару жизнь, создал его мир, его свойства — не спроецированные с человека или животного, а собственные, индивидуальные, принадлежащие только воздушному шарику, естественные для него…

Шар не мог говорить, но он мог летать, летать, куда захочет, и он ждал у окна Паскаля, и он спустился к Паскалю по его зову.

Шар не зависел пока от людей, он летал сам по себе, мог подниматься и опускаться, мог играть с Паскалем.

Когда Паскаль захотел, как накануне, взять Шар за его мягкую белую тесьму, Шар сделал неуловимое, грациозное движение, и Паскаль промахнулся. Паскаль снова потянулся к Шару, но Шар, словно дразня его, чуть–чуть отлетел в сторону. Тогда Паскаль сделал вид, что не замечает Шар, и пошел вперед. Шар тихонько и послушно полетел за мальчиком, но когда Паскаль быстро повернулся, ему не удалось перехитрить Шар: Шар упорно не давался в руки Паскалю. Он играл и в игре, казалось бы, одерживал верх. Но только до тех пор, пока Паскаль не прятался за углом. И тут, без Паскаля, которого он потерял из виду, Шар оказывался совершенно одиноким и беззащитным. Он становился растерянным, неуверенно летел в одну сторону, в другую, пока не попадал в руки Паскаля; и словно радостные блики играли на его кожице: он пережил небольшой испуг и теперь был счастлив не менее, чем Паскаль.

Это начался удивительный процесс — не дружба, нет. Дружба будет потом показана в фильме не менее удивительно. Началось то, что Ламорис открывает нам заново, что происходит между человеком и человеком, человеком и собакой, человеком и птицей, — словом, между двумя живыми существами; что присутствовало во многих произведениях, но сначала у Экзюпери в сказке «Маленький принц», а потом у Ламориса в фильме «Красный шар» стало как бы целой философской категорией: начался процесс приручения.

«Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик, точно такой же, как сто тысяч других мальчиков, — говорит Лис Маленькому принцу. — И ты мне не нужен. И я тебе тоже не нужен. Я для тебя всего только лисица, точно такая же, как сто тысяч других лисиц. Но если ты меня приручишь, мы станем

нужны друг другу. Ты будешь для меня единственный в целом свете. И я буду для тебя один в целом свете».

Это приручение оживляет Красный шар, наделяет его характером, способностью понимать человека, способностью любить. Оно дает способность любить, способность отвечать за другого маленькому Паскалю.

Это взаимное приручение, когда каждый отдает другому свою душу.

Мальчик мечтал о друге, о дружбе, о волшебном чувстве. И к нему пришла сказка, мечта, выраженная непохожим ни на один в Париже воздушным красным шаром. Мальчик отнесся к этому просто и естественно. Ни на секунду не удивившись, он влез на фонарь и отвязал шарик. И так же не удивился он, когда увидел, что шар понимает его, следует за ним, играет с ним.

А шар пришел из сказки к человеку, к мальчику Паскалю, у которого не было друга. И Шар ничему не удивился — ни тому, что Мальчик отвязал его, ни тому, что не бросил у трамвая, ни тому, что не отдал дождю.

И так, естественно и просто, переходило это приручение в дружбу. Вот снова — остановка трамвая. Но теперь Паскаль знал, что ему делать. Он выпустил Шар, сел в трамвай, и на улицах Парижа можно было наблюдать удивительное зрелище: за трамваем, лавируя между проводами и прохожими, свободно, как сама мечта, летело светлое воздушное пятно.

И снова кто–то поднял голову, но заторопился дальше. А больше Шар никто и не заметил.

Мальчик был способен к восприятию сказки — и он увидел ее. Оглянитесь — и вы тоже ее увидите! Но прохожие уже ничего не могли увидеть.

Экзюпери писал в «Земле людей»:

«Я прислушался к разговорам вполголоса. Говорили о болезнях, о деньгах, поверяли друг другу скучные домашние заботы. За всем этим вставали стены унылой тюрьмы, куда заточили себя эти люди…

Старый чиновник, сосед мой по автобусу, никто никогда не помог тебе спастись бегством, и не твоя в том вина… Ты не желаешь утруждать себя великими задачами, тебе и так немалого труда стоило забыть, что ты — человек… Никто вовремя не схватил тебя и не удержал, а теперь уже слишком поздно… Ничто на свете не сумеет пробудить в тебе уснувшего музыканта, или поэта, или астронома, который, быть может, жил в тебе когда–то».

Экзюпери почувствовал все это, когда в автобусе, везущем его на аэродром, смог соразмерить жизнь, случайным свидетелем которой он оказался, с жизнью, которая предстояла ему в его

первом полете.

В фильме Ламориса Красный шар выявил все то, что в людях заглохло, угасло…

А в Паскале живет будущий поэт или музыкант. И это тоже обнаружилось при появлении Шара.

И второй раз Мальчик опоздал в школу. Он тихонько проскользнул в дверь и встал в конце шеренги ребят, а Шар перелетел через стену и так же тихонько остановился около Паскаля.

Но Шар, такой странный ученик, вызвал переполох среди детей; вдобавок Паскаль опоздал, и директор школы, заперев Паскаля в свой кабинет, отправился по каким–то делам к инспектору.

Шар легко коснулся стенки, сквозь которую он уже не мог попасть к своему другу, и начал неотступно преследовать директора. Странная и забавная картина предстала глазам прохожих: сухопарый, одетый во все темное человек со скучным и постным лицом то подпрыгивал, пытаясь схватить шарик, то делал вид, что шар не имеет к нему отношения; наконец, дойдя до мэрии и прервав разговор с инспектором, долго и удивленно смотревшим ему вслед, директор, равномерно ускоряя шаг, кинулся к школе.

Так Шар освободил Мальчика.

А потом Шар и Мальчик попали на знаменитый Блошиный рынок. Там Шар, пролетая мимо большого зеркала, вдруг впервые увидел себя и, кажется, остался собой доволен. Как человек, он то отлетал, то подлетал к зеркалу, даже коснулся его один раз, внимательно оглядывая себя со всех своих круглых сторон.

Паскаль же остановился перед картиной, на которой была изображена такая же маленькая, как и он, девочка, с обручем. Обруч был круглый, и рамка картины — круглая; рядом с девочкой росли цветы, и все это создавало впечатление гармонии и покоя, давно прошедших.

Может быть, раньше Паскаль и захотел бы дружить с этой девочкой, а теперь у него есть Шар, который тоже стоит себе (или висит?) рядом с Паскалем и смотрит на картину.

А потом они пошли дальше и встретили по дороге маленькую девочку (она напоминала девочку с картины) в белом воздушном платье, но уже не с обручем, а с шариком в руке — голубым шариком, маленьким, чуть овальным, нежным… Паскаль даже и не посмотрел на девочку, шарики же коснулись друг друга, их веревочки спутались, запутались; когда Паскаль распутал их и пошел дальше, он думал, что его Шар летит за ним. И Шар полетел было сначала за Паскалем, но потом задумался,

заколебался и неуверенно повернул в сторону удаляющегося голубого шарика девочки, догнал его, коснулся, словно что–то сказал, и после этой легкой измены вернулся к своему другу.

Так в большом городе, среди тесных каменных стен и спешащих прохожих, продолжалась эта «история одного ребенка и шара, история их дружбы, смысл которой может быть полностью отражен лишь в воображении поэта и ребенка», так продолжалась эта «волшебная сказка без волшебников», — сказал бы Кокто…[20]

А Мальчик с Шаром уже шли к дому, но недалеко от дома их поджидала толпа мальчишек.

В Париже сотни шаров — белых, голубых, желтых, зеленых; овальных, продолговатых, больших, маленьких; но они, мальчишки, давно заметили и ждали именно этот — Красный шар.

Какое чувство владело ими? Наверно, не просто бессмысленная жажда разрушения. Нечто большее. Наверно, это ненависть. К прекрасному. К отличному от них. К недоступному их пониманию. К тому, что двое нашли друг друга. К сказке, которой они лишены. К человеческому чувству, превращающемуся мало–помалу в чувство волшебное. К поэзии, к которой мир прозы всегда агрессивен.

И Паскаль сразу понял, что ничего хорошего Шару не будет. Он схватил Шар и повернул в другую сторону, но и оттуда бежали мальчишки. Тогда он выпустил Шар. И Шар тоже как будто все понял. Он взлетел высоко вверх, и когда Паскалю удалось проскочить между мальчишками и оставить их позади себя, Шар спустился, и они на этот раз благополучно добрались до дома.

Так кончился второй день знакомства, приручения и дружбы Мальчика и Шара.

Наступил третий день.

Было воскресенье, и одетая в черное мама повела Паскаля к обедне.

На лестнице, ведущей в церковь, появился Шар, который, очевидно, летел за Паскалем и его мамой на расстоянии. Шар постоял (повисел) немного и влетел в церковь.

Послышался какой–то шум, грохот — и из черных дверей показались Мальчик с Шаром, мама и привратник.

Так Шар избавил Мальчика от скучной мессы.

Они пошли гулять, и Паскаль остановился перед витриной с пирожными. «Стой здесь, никуда не уходи», — погрозил он Шару и зашел в магазин. А Шар всего немного отлетел в сторону, и тут те самые мальчишки со злыми завистливыми лицами, уже давно, оказывается, подстерегавшие этот момент, схватили Шар,

привязали к его тесьме грубую длинную веревку и побежали с ним. Злобная радость отражалась на их лицах, а Шар светился бликами солнца. Они бежали по какой–то улице, а мимо мелькали афиши, на которых стояло: Паради! Паради! (Рай).

Когда Паскаль вышел из кондитерской, Шара уже не было. Паскаль побежал по улицам, пока не заметил мелькающее за стеной красное пятно. Он сначала не мог понять, почему Шар не летит к нему, но, взобравшись на стену, увидел веревку. Он схватил Шар, отвязал веревку и побежал.

Они с Шаром бежали по узеньким темным улочкам, в которые как будто впервые заглянуло солнце, по дворам, по задворкам; но со всех сторон сбегались мальчишки, спотыкаясь, крича, напрягая все свои силы и уверенные в победе. Их толпа росла, они появлялись сзади от Паскаля, спереди, слева, справа; казалось, они заполнили собой всю землю, чтобы догнать маленького мальчика с красным шариком. Наконец, они загнали Мальчика и Шар к пустырю.

«На планете Маленького принца, как и на любой другой планете, растут травы полезные и вредные… Но ведь семена невидимы. Они спят глубоко под землей, пока одно из них не вздумает проснуться. Тогда оно пускает росток… если это какая–нибудь дурная трава, надо вырвать ее с корнем, как только ее узнаешь. И вот на планете Маленького принца есть ужасные, зловредные семена… Это семена баобабов. Почва планеты вся заражена ими. А если баобаб не распознать вовремя, потом от него уже не избавишься. Он завладеет всей планетой. Он пронижет ее насквозь своими корнями. И если планета очень маленькая, а баобабов много, они разорвут ее на клочки… Я знал одну планету, на ней жил лентяй. Он не выполол вовремя три кустика…»

Через много лет Альбер Ламорис показал, что стало с той планетой. Почва ее заражена «баобабами».

Выстроившись в ряд, маленькие ребята поднимают руки с камнями и рогатками. Паскаль выпускает Шар из рук. Но Шар не улетает. Он словно не хочет оставлять друга одного среди этой толпы. И пока он медлит, первый камень, второй, третий летят в него. Ничто уже не может ему помочь. Теперь Шар не может улететь. Не светятся на нем блики солнца. Немой крик мольбы и боли теснит его нежную, тонкую оболочку. И еще один камень из рогатки — и Шар лопается. Медленно сжимается оболочка. Капли слез проступают на ней. Уходит жизнь… Чей–то башмак торжествующе наступает на так необычно умирающий шар — и все кончается. Толпы мальчишек куда–то исчезают. Рядом с маленьким лоскутком — расстрелянным и растоптанным

Красным шаром — сидит один в неподвижности Паскаль. Он остался без друга, и ему словно некуда идти.

В Париже продолжалась обычная жизнь. По улице шли две девочки, несли в руках по шарику. Держала целый букет шаров продавщица. Выглядывали они из окон домов. И вдруг началось что–то невообразимое, что–то снова из сказки, из той сказки, в которой камера волшебно оживляла вещи. Вырвались два шарика из рук удивленных девочек и быстро полетели к пустырю. В это же мгновение осталась и продавщица с пустыми руками: букет шаров летел к пустырю. Как пробки из бутылок, вылетали из всех закоулков, чердаков, домов все, все имеющиеся в Париже шары; летели цепочками, группами, букетами, поодиночке, по двое, по трое, сталкиваясь, соприкасаясь, овальные, нежные, легкие, всех цветов, кроме ярко–красного, который преследовали, всех форм, кроме идеально круглой, которую растоптали.

Если раньше вся земля, казалось, была заполнена злобными толпами мальчишек, то теперь все небо сверкало разноцветными воздушными шариками. И все они летели к пустырю. Это был их бунт.

Когда Паскаль поднял голову, он увидел их. Они спустились к Паскалю, и он соединял, спутывал их веревочки, улыбался, лаская их. И этот колеблющийся, покачивающийся, живой и сказочный букет звал и манил за собой мальчика.

Маленький принц нашел на земле одного–единственного друга, но понял, что ему нужно вернуться на планету, чтобы ухаживать за своей розой, выпалывать вредные семена и на всякий случай прочищать потухшие вулканы.

Мальчик Ламориса нашел на Земле друга, одного–единственного, но его у Мальчика отняли. У Мальчика нет астероида и нет розы. Но ему приходится покидать Землю, свою планету.

Конечно, он не знает, куда он летит, подчиняясь шарам, летит с ними от земли. Такой конец прост, понятен и детям, и взрослым, людям всех возрастов.

Эта киносказка — для всех. Как сказки Андерсена, «Красный шар» грустен и радостен. Он развивается по закону сказки, и, несмотря на печальный конец, логика, развитие сказки все–таки побеждают: сотни других шаров поднимают Мальчика в голубой мир (когда–то маленькая русалочка Андерсена, умирая, поднималась вверх, в мир прозрачного воздуха, дивной, одухотворенной музыки). И как в сказках Андерсена, в «Красном шаре» за маленькой, короткой историей вдруг проступает глубокий человеческий, философский смысл. И не однозначный. Для каждого он свой, наверно.

Мне кажется, что помимо чувств, эмоций, размышлений, которые возникают, когда смотришь фильм и когда думаешь о нем, «Красный шар» в очень специфической форме отразил еще и некоторые темы искусства военной и послевоенной поры Франции.

В период «странной» войны, когда немцы вторглись во Францию, и потом, после перемирия, произошел крах не только военный, но и моральный. Рассеялись мифы о непобедимости французской армии, о том, что война не будет стоить множества жизней. Но зато были созданы и долго держались другие мифы: миф о Петэне, о несокрушимости Германии. Пораженческие настроения существовали среди некоторой части французов до наступления Красной Армии. Одних мучали вопросы о том, можно ли признавать Виши; допустимо ли сотрудничать с немцами; где начинается предательство? Другие вообще не задавали себе никаких вопросов — они пользовались благами «черного рынка» и сотрудничали с немцами экономически, политически, идеологически. Многие французские интеллигенты встали на сторону Петэна, часть людей просто выжидала, пассивно надеясь на освобождение.

В первые годы перемирия и оккупации важно было создать хотя бы пассивное сопротивление — это спасало человеческое достоинство французов, «душу» Франции.

Духовное сопротивление в это трудное время становится важной, если не главной темой искусства.

В 1942 году французский драматург Жан Ануйль пишет пьесу «Антигона», использовав миф, легший в основу и «Антигоны» Софокла — о дочери Эдипа, которая нарушает приказ царя Креона и совершает над телом своего брата Полиника погребальный обряд.

В греческой мифологии боги предопределяли трагическую судьбу человека, но человек встречал ее лицом к лицу, мужественно, боролся со своей судьбой, зная ее исход.

Ануйль использовал миф об Антигоне, потому что он хотел возвратить людям мужество и человеческое достоинство; он показал путь, который выбрала его героиня — неприятие данного мира. Такой путь вел к смерти. Ануйль показал, как можно умереть — Антигона умирает, говоря всему государству: нет! Антигона стала символом духовного сопротивления в те годы.

Духовное сопротивление ощущалось и в фильме Марселя Карне «Вечерние посетители», о стойкости, непобедимости любви — непобедимости духа; в том же году режиссер начинает снимать фильм «Дети райка» — на оккупированной немцами территории (а цель Геббельса была — помешать развитию национального

киноискусства страны) создается фильм, воскрешающий эпоху романтического театра Франции, ее прекрасное прошлое, неумирающие традиции, удивительных, неповторимых художников…

После войны появились фильмы, говорящие о фашизме, об ужасах войны, лагерей — и о сопротивлении им. Это были короткометражные фильмы: Алена Рене «Герника» и «Ночь и туман» и мультипликация Поля Гримо «Маленький солдат» (отражающая эти темы в сказочной, аллегорической форме). Это были появившиеся в 50-е, в 60-е годы полнометражные фильмы: Рене Клемана «Запрещенные игры» и Робера Брессона «Приговоренный к смерти бежал», Жюльена Дювивье «Мари — Октябрь» и Фабрицио Тальони «Банда подлецов»…

И в те военные, и в послевоенные годы, размышляя о поражении Франции и о Виши, о коллаборационизме и предательстве, о победе и о Сопротивлении, французы всегда обращались к теме человека, к теме героя.

Французские писатели, драматурги, режиссеры не создали некую единую концепцию героя и героического. Каждый из них эту проблему решал по–своему — и в русле всего своего творчества, и в зависимости от тех идейно–художественных, философски–этических взглядов, которых придерживался, и того участия, которое он принимал в войне, и, конечно, своего понимания истоков фашизма и насилия.

Можно, наверно, сказать: сколько было художников, столько создали они концепций — идет ли речь о пьесе Ионеско «Носорог» или романе Камю «Чума», пьесах Сартра, Салакру или других произведениях, которые подчас размышляли о фашизме в аллегорической, иносказательной форме.

Но была и особая, как ни странно, общая тенденция, которая время от времени обнаруживалась в произведениях французских художников в разные периоды.

С 1942 года — с момента появления «Антигоны» Ануйля и «Маленького принца» Экзюпери, «Детей райка» (1945) Марселя Карне и пьесы Ануйля «Жаворонок» (1953) — герой выступает в новом, непривычном облике.

Героическое в этих произведениях не свершают сильные. Герой не обладает силой. Сила ассоциируется скорее с понятием о насилии. [21] Антигона бросала вызов всему государству: сильному здравому смыслу, сильным стражникам, пахнущим луком и вином, сильному правителю Креону. Антигона слаба и беззащитна, но именно она–то, единственная, могла сказать государству «нет!» — и умереть.

Когда кончилась война, когда прошло упоение от победы, от

освобождения, пришла пора осознать, обдумать, осмыслить все, что случилось с Францией и во Франции. Сразу же после войны происходили процессы против коллаборационистов, их расстрелы, а в 1949 году началась кампания реабилитации и самооправдания коллаборационистов и вишистов. В первые послевоенные годы сильно было влияние участников Сопротивления на жизнь, атмосферу страны; через несколько лет начались процессы против маки… Разочарование в итогах прошедшей войны, ремилитаризация Германии, новая угроза фашизма, начавшаяся война в Корее, растущая зависимость Франции от Америки — все это создавало во Франции в конце 40-х — начале 50-х годов атмосферу уныния и пессимизма среди некоторой части французских художников, которые начали искать прибежище в иронии или равнодушии, в нигилизме или скепсисе. Искусство словно потеряло идеал, веру. Нужно было вернуть веру. Нужно было возвратить французам их истинные ценности, напомнить им об их недавнем героическом прошлом и о прошлом далеком — вернуть «душу» Франции.

«Vive la France!» — да здравствует Франция! — раздавалось после фильма Кристиана — Жака «Фанфан — Тюльпан» с Жераром Филипом в главной роли и после спектакля по пьесе Ануйля «Жаворонок» с Сюзанной Флон в роли Жанны.

Жанна д'Арк стала героиней новой пьесы Ануйля. Ануйль хотел установить связь между прошлым и настоящим, показать беды Франции и гордость Франции; хотел вернуть французам подлинную ценность подвига, Жанной совершенного, сделать это с точки зрения героической, борющейся, а не «доброй, старой» Франции, какой ее часто представляли во время войны, сделать это с точки зрения Сопротивления, а не Петэна.

В первые годы перемирия главное было — позиция в отношении к немцам, пассивное сопротивление. Но когда начало действовать активное Сопротивление, важно было уже не просто сказать «нет», как Антигона; важным стало конкретное дело, борьба; важным стало, за что бороться и за что умирать. Так менялось понятие о сопротивлении с 1942 года.

Но Ануйль оставался Ануйлем. Жанна была похожа на Антигону, хотя между пьесами был интервал в одиннадцать лет. Как и в «Антигоне», в «Жаворонке» сильные не свершают героических дел. Сила по–прежнему ассоциируется с понятием о насилии.

Сильные военачальники не могут спасти Францию. Ее спасает крестьянская девочка Жанна д'Арк. «Маленькая» Жанна оказывается единственным человеком, который может сказать государству «от содеянного мной не отрекусь» — и пойти на

костер.

Костер и эта непобедимая, объятая пламенем девочка выглядят как торжество французского духа, — говорит один из судей Жанны. Мим Батист, сыгранный Жаном — Луи Барро в «Детях райка», нежный и тонкий, как сама поэзия, слабый, ранимый, но неколебимый духом; маленькие Антигона и Жанна Ануйля и Маленький принц Экзюпери…

…Маленький Красный шар.

Ламорис снял фильм в 1955 году, через два года после появления «Жаворонка», через много лет после появления других произведений французских художников. Это не могло не отразиться и на теме «Красного шара», и на его герое.

Тему, которую другие художники взяли на вершине, на полном дыхании, Ламорис довел как бы до вздоха, решил почти метафорически.

Если героями других произведений были пусть странные, пусть необычные, но все же люди, то Ламорис как бы материализует, переносит на своего героя эпитеты, которые тем людям были даны. Те были и маленькие, и беззащитные, и хрупкие, и поэтичные. Ламорис делает героем фильма воздушный шар. Шар — воплощение поэзии и слабости: он красный, круглый, легкий, воздушнее всего самого воздушного, слабее всего самого слабого; он один во всем Париже способен был пробудить фантазию, мечту, поэзию в душе людей, но в них все угасло, и его появление это обнаружило. И только мальчик Паскаль — единственный среди детей — эту поэзию воспринял, единственный, кто оказался способен на понимание ее.

Пьесы Ануйля строились на словесном поединке между Антигоной (или Жанной) и склонным к фашизму — в широком смысле этого понятия — обществом. Общество не могло жить с ними: они должны были или сказать «да» или умереть. Правда, никто не хотел их смерти — смерть была вызовом, протестом, торжеством духа — все вокруг уговаривали их жить, не вмешиваясь в дела государства, все вокруг говорили о том, что жизнь прекрасна.

Героини Ануйля отвергли эту жизнь, купленную ценой «да», сказанного остальными много раз.

Красный шар сам по себе никому не бросает вызова, но если раньше «маленьких» и слабых преследовали потому, что они были способны на подвиг и совершали его, то теперь такому достаточно только появиться, только обнаружить свою поэтичность и непричастность к поэзии остальных, чтобы, ничего не совершая, ни на что не претендуя, вызвать злобу силы.

Борьба неравна. Шар не умеет защищаться, ему нечем

защищаться, у него есть только то, что образует, создает шар: оболочка; он даже не может сказать «нет» — и умереть, а может только умереть.

Шару не предлагают альтернативы. Он хочет жить, а его, не успел он появиться, убивают. Чтобы убить Антигону, нужна была пещера, Жанну — костер; а для шара уже достаточно маленького камешка, пущенного из рогатки. В «Красном шаре» парадоксальным образом трансформировалась сила. «Сильными» стали дети, мальчишки, как бы для того, чтобы сила по–своему соответствовала слабости — и вдруг возникает образ такой знакомый, такой реальный и вместе с тем ужасный из–за этой трансформации, потому что так, как в других французских фильмах расстреливали участников Сопротивления, так в этом фильме мальчишки расстреливают Красный шар (и здесь снова обнаруживается тесная связь фильма — сказки — с современными ему произведениями французских художников, когда очень тонко тема столкновения героев с буржуазной действительностью — тема антибуржуазная — превращается в тему антифашистскую).

Смерть Жанны — это трагедия, а настоящая трагедия должна иметь какой–то разряд, катарсис, то есть уничтожение мучительных, угнетающих ощущений, глубочайшей боли, трагизма, которые преодолеваются и даже превращаются в противоположные ряды чувств.

Пьеса Ануйля «Жаворонок» должна кончаться смертью Жанны, сожжением ее на костре. Но Ануйль находит блестящий выход из трагедии Жанны. Действие «Жаворонка» строится как игра: действующие лица договариваются, что они сыграют все эпизоды жизни Жанны от начала (голосов, которые слышит Жанна) и до конца (костра). Хотя Жанну сожгли, как нас предупреждают в начале пьесы, персонажи то разыгрывают ее прошлое, то играют суд над ней в настоящем, то оценивают ее историю с точки зрения будущего.

Эта игра и позволила Ануйлю — вопреки историческим фактам — восстановить, утвердить историческую справедливость.

Уже зажжен костер. Уже Жанна начинает метаться от боли. Как вдруг вбегает Бодрикур, один из персонажей пьесы. «Прекратите, — кричит он, — ведь коронование–то не играли! Ведь договорились все играть! Это несправедливо. Жанна имеет право на коронование! Это было в ее истории».

Как жаворонок в небе, песня которого будет звучать всегда, Жанна бессмертна, ее истории нет конца. Затравленный зверек, умирающий в Руане, — это не конец. Настоящий конец истории Жанны — радостный.

Пьеса кончается коронацией короля Карла в Реймсе, триумфом Жанны.

Шар Ламориса гибнет прямо на наших глазах. Его история — с трагическим концом, этот конец — не Реймс, а маленький лоскуток на пустыре.

И все же вырываются из рук прохожих шары, и радуется им Мальчик. Погиб Красный шар, но не погибла мечта, поэзия. Ожили все воздушные шары Парижа, словно они знали про существование Красного шара, но только его смерть дала им силы вырваться на волю, уйти от людей, подтвердить, что поэзия существует, что она будет существовать всегда, пусть в таком хрупком и ненадежном виде; ожили, чтобы вернуть Паскалю радость и унести его с земли в волшебный мир воздуха.

Погиб герой, но не погибла идея добра, справедливости, идея сопротивления, правда, столь же непохожего на его выражение в других произведениях, как непохожи герои всех французских художников на Красный шар Альбера Ламориса.

Уходом, «улетом» поэзии из реального мира — мира прозы — кончает режиссер свою историю. В том, что ожили все воздушные шары Парижа; что не лишили надежды на возможность существования поэзии ни нас, ни Паскаля; что покинули землю, чтобы сохранить эту поэзию; наконец, в том, что сказка победила реальность, — и заключается катарсис фильма «Красный шар».

Фильм «Красный шар» вмещает в себя много мыслей, идеи, ассоциаций; но, несмотря на это, с первого же его кадра возникает ощущение легкости и ненавязчивости, полной естественности происходящего. Отчего это? Быть может, суть заключается в особом построении «Красного шара», названного С. Юткевичем одним из наиболее примечательных фильмов в истории киноискусства, а П. Лепрооном — классической, идеальной формой кино, фильмом, который является, подобно своему главному герою, вещью «круглой», законченной, неделимой? Посмотрим.

История Мальчика и Шара развивается в течение трех дней. Классическая музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена выразила себя в трехчастной сонатной форме: соната основана на интенсивном и непрерывном противопоставлении и развитии двух тем. После третьей части иногда следует кода — заключение, победа, триумф.

Три дня «Красного шара», три дня развития и столкновения двух «тем». Первый день — знакомство; второй день — приручение и дружба, но, с другой стороны, появление уличных мальчишек; третий день — гибель Шара, и кода — уход Мальчика с Земли вместе с ожившими воздушными шарами.

Внутри каждой своей части соната тоже имеет трехчастное развитие. Сначала дается экспозиция темы. Потом тема разрабатывается. И потом она повторяется в виде репризы, но уже видоизмененная, в другой тональности.

В «Красном шаре» каждый из трех дней включает в себя три стадии, каждый день представляет собой — как в музыке части — цикл, круг. Первый день — это полный, завершенный круг. Утром Мальчик выходит из дома и отвязывает Шар — это начало темы. День — это трамвай и школа, это разработка темы, ее развитие. Вечер — это дождь и возвращение домой. Круг начинается домом и кончается домом, но кончается иначе, чем начался, — более радостно, потому что Мальчик ушел из дома один, а возвратился с Шаром, но и более напряженно, потому что мама выкинула Шар.

Второй день это тоже полный круг. Утром Мальчик с Шаром выходят из дома. День — это школа и директор; потом Блошиный рынок. Вечер — это возвращение домой. Круг снова замыкается, несмотря на попытку его разорвать: мальчишки преследуют Шар. Второе возвращение домой кончается еще более радостно — Мальчик и Шар уже друзья — но еще более напряженно: появились мальчишки.

Утро третьего дня начинается церковью. Днем прогулка и кондитерская. И потом — погоня и гибель Шара Но круг разрывается, потому что Мальчик не возвращается домой: он улетает с Земли вместе с воздушными шарами Парижа. Круг становится спиралью, «выходит» из себя.

Итак, мы видим, что фильм «Красный шар» построен по законам классической трехчастной сонатной формы; что каждый из трех дней, в течение которых он развивается, создает завершенный круг, цикл, и это–то и вызывает ощущение «круглости» фильма, его неделимости, законченности, о которых пишет Лепроон.

Можно рассмотреть построение «Красного шара» и с точки зрения классической драматургии. Развитие фабулы в драме происходит так: сначала экспозиция темы — потом ее завязка — потом кульминация — и потом ее развязка. В «Красном шаре» экспозиция — это знакомство Мальчика и Шара; завязка — это преследование Шара; кульминация и развязка — это гибель Шара и бунт всех парижских шаров. Кроме того, в «Красном шаре» соблюдены три единства классической драматургии: единство места (все происходит в одном квартале Монмартра), единство действия (оно концентрируется вокруг Шара и Мальчика и ни разу от них не отходит) и непрерывность времени (три дня — с пятницы до воскресенья).

Вот почему «Красный шар» смог вместить в себя так много: всякий раз идеи, ассоциации легко и строго укладываются в строгую, классическую форму, ясную, но не навязчивую, умную, но не рассудочную, «круглость» которой абсолютно соответствует главному, идеально круглому герою (когда герой погибает, круг размыкается), построение, непрерывность действия которой соответствует естественному, логичному, непреложному развитию этой сказки.

«Красный шар» продолжает французскую традицию ясности, порядка, меры, при том что внутри себя он напоминает по ритму движение шара — неуловимое, незакрепленное, неочерченное. При строгости формы внутри себя «Красный шар» свободен, как «легкое дыхание».

Легкое дыхание… Нигде не чувствуешь его так полно, как на картинах импрессионистов, это дыхание природы, это дыхание жизни. В картинах импрессионистов ничто не застыло, все живет, все дышит в переливании бесчисленных тонов и красок, цвета и света. Кажется, нужен еще миг, чтобы от дуновения ветра затрепетала листва, зашевелилось сено в стогу; еще миг — и сделает шаг навстречу нам Жанна Самари; кажется, идет толпа по бульвару Капуцинок, движутся кареты по Оперному проезду; но и люди, и кареты, как природа, все же очерчены, закреплены.

Если попробовать остановить кадры «Красного шара», мы увидим, что каждый кадр завершен в себе, каждый остановившийся кадр — это законченная картина. Режиссер не снимает героев ни крупным, ни средним планом — только общим, так что в каждом кадре Шар и Мальчик даны полностью, сверху донизу (это имеет еще один смысл: крупный план предполагает всегда какую–либо эмоцию, он ее даже вызывает; режиссер же не хочет, чтобы на лице Паскаля было какое–либо определенное выражение, он не хочет, чтобы Паскаль играл, как в «Белой гриве», снимавшейся на разных планах, в том числе и на крупных, играл Ален Эмери). А раз режиссер снимает фильм только на общих планах, ему не нужно один кадр дополнять другим, не нужно сравнивать одну деталь с другой, а часть — с целым; здесь только целое, как в живописи, целое идет за целым, и благодаря целостности показа и восприятия, благодаря незаметно движущейся камере, которая «переливает» кадр в кадр, и возникает ощущение того, что сказка сливается с реальностью, становится реальностью, и есть, когда мы смотрим фильм, сама реальность.

Выше говорилось: остановившийся кадр «Красного шара» завершен, воспринимается как картина. К этому надо добавить: как картина импрессионистов. Ибо внутри даже остановленного

кадра все полно жизни, движения и ничто не закреплено, ничто не прочерчено — ни взрослые, ни Париж с его зыбким, дымчато–коричневым, серо–сиреневым, лиловатым фоном — ничто, кроме Мальчика и Шара.

Мы не запомнили лица учителя, перед глазами только его сухопарая фигура, черная, нелепая, подпрыгивающая, которая появится лишь для того, чтобы запереть Мальчика и вскоре освободить его — ибо ни Шар, ни Мальчик не могут находиться без движения, взаперти, и если лишили свободы одного, другой обязательно спасет его (так сделал это мальчик, отвязавший шар от фонаря, так сделал это шар, освободивший мальчика от школы и от мессы в церкви). Не запомнилось и лицо мамы Паскаля — в памяти остался только жест, которым она вышвыривала Шар из квартиры. Только выражение зависти и злости на лице осталось от мальчишек, убивших шар. Все даны намеком, деталью, а Мальчик и Шар даны в полную силу.

Режиссер почти никогда не показывает своих героев рядом со взрослыми или в глубине кадра, он даёт их в кадре почти всегда абсолютно, на переднем плане. Мальчик и Шар в кадре единственные, единственные в этом, и в следующем, и через кадр — мир сейчас в них, как весь мир, когда мы смотрим на картину Ренуара, в его «Девочке с прутиком». Мир в маленьких, в детях: в девочке с обручем, рядом с которой растут цветы; в девочке с голубым шариком, которая идет по улицам Парижа; в Паскале и Красном Шаре. Вот почему, когда один кадр снова будет сменять другой, так просто, так естественно пойдет эта сказка: ведь сказка — из страны детства, а дети в фильме и даны как единственные и реальные обитатели Парижа; а то легкое, колеблющееся дыхание жизни, дыхание природы на картинах импрессионистов, где все живет и всё же остановлено, в кино, в «Красном шаре» Ламориса, воплотилось, ожило по–настоящему. Много ли надо шару, чтобы он полетел? Да почти ничего. Только воздух, легкое его колебание, легчайшее его дуновение. Пошли кадры, и шар ожил, шар полетел, а то, что он полетел не вверх, как обычно вверх летят выпущенные из рук воздушные шары, а за мальчиком Паскалем — это и есть та сказка, к которой нас подготовили, в которую нас ввели с первого же кадра — реального и нереального, волшебно простого и сказочного.

На пустынной, еще не проснувшейся улочке, где словно туманом приглушены ее бесконечные оттенки и полутона, висит на фонаре ничем не скрытый, ничем не приглушенный, неизвестно как сюда попавший, ждущий мальчика по имени Паскаль ярко–красный, круглый, живой воздушный шар.

«Красным шаром» кончился большой этап творчества режиссера, его работа (на много лет) в области короткого метража; завершилась и своеобразная короткометражная трилогия Ламориса. Один из героев этой трилогии — ребенок. Конфликт составляющих трилогию фильмов «Бима», «Белой гривы», «Красного шара» — борьба ребенка за своего друга: ослика, лошадь, шарик. Эта борьба растет от фильма к фильму, и от фильма к фильму меняется ее исход.

В «Биме» герои остаются вместе на волшебном острове.

В «Белой гриве» герои плывут, изгнанные с земли, к волшебному острову.

В «Красном шаре» герои уже разлучены: один, расстрелянный, остается на земле, другой улетает в волшебный мир воздуха. Ламорис снимает грустные сказки. Земля не дает радости его героям. Бегство, уход героев с земли на поиски волшебного острова, который они явно не находят, ибо в каждой новой сказке их снова преследуют и вынуждают его искать, — вот судьба мальчика и ослика, мальчика и лошади, мальчика и шариков (недаром С. Юткевич сравнил эти концовки с концами чаплиновских фильмов. Чаплин почти каждый раз уходит: вдвоем — «Новые времена» — или один — «Цирк», — но, изгнанный из большого города, уходит по неизвестно куда ведущей дороге).

Герои Ламориса живут не в изолированной стране. Сказка естественно и просто вытекает из идущей своим чередом жизни.

Идет обычная жизнь в одной из восточных стран, где пользуются ослами рыбаки, живодер, воры, а рядом тех же осликов дают для компании маленьким мальчикам.

Идет обычная жизнь в степях Камарга — манадьеры ловят диких коней, — а рядом возникает дружба между мальчиком и непокорившейся лошадью.

Идет обычная жизнь на улицах Парижа — спешат прохожие, не способные ничего заметить, — а рядом летит за маленьким мальчиком сказочный красный шар.

Сказка идет просто и естественно, почти без слов. Ламорис кладет в основу фильмов те события, которые можно передать только в пластических образах (здесь его снова можно сравнить с Чаплином. Свои истории Чарли Чаплин всегда рассказывает без слов — взглядом, жестом, мимикой, пластикой тела). Все более и более сжатой от фильма к фильму становится форма изложения: «Бим» идет 60 минут, «Белая грива» — 45, а «Красный шар» — 34 минуты; сказка постепенно отходит от комментариев, от реплик, делается тоньше, естественнее.

Три эти короткометражки — «Бима», «Белую гриву» и

«Красный шар» — можно назвать притчами. В форме сжатой и соответствующей облику его героев, с символикой особой, но доступной и ясной, они, одна за другой, рассказали об удивительном мире, который создал режиссер, о мире, который существует на самом деле, и о том, что произошло, когда эти два мира столкнулись.

Вот эти специфические свойства фильмов Ламориса, его современных киносказок, и определили их огромный успех.

«Белую гриву», — рассказывает Лепроон, — показывали королеве Англии, королю Греции, она пользуется успехом во всех странах мира…».

«Белая грива» получила Большую премию на конкурсе короткометражных фильмов в Канне в 1953 году, премию Жана Виго, [22] Международную премию для молодежи, Золотой колос на фестивале земледельческого кино в Риме, приз Международного центра детей, присужденный самими детьми, Большой приз польских критиков в 1956 году.

«Красный шар» произвел настоящую сенсацию в Канне. Если бы не статут фестиваля о разделении короткометражных и полнометражных фильмов, жюри IX Международного фестиваля вручило бы «Красному шару» Большую премию как вообще лучшему фестивальному фильму 1956 года.

«Красный шар» получил на этом фестивале Большой приз как лучший короткометражный фильм, получил премию Оскара в Голливуде за самый оригинальный сценарий, Золотую медаль Большого приза французского кино, приз Луи Деллюка.[23]

«Красный шар» занял особое место и в творчестве режиссера, и в истории развития кино.

Этот фильм стал лучшим фильмом Ламориса, и он вошел, по признанию советских и зарубежных киноведов, в «золотой фонд» киноискусства.

Заканчивая свою книгу «Современные французские кинорежиссеры», Лепроон пишет, что «Красный шар» лучше всего подтверждает существование киноискусства, действующего на зрительское восприятие и воображение. Искусство, как и сама жизнь, помимо своего значения, ценно самим фактом своего существования…

«Путешествие на воздушном шаре» (1960)

Поистине, нужно благодарить судьбу, что иногда на пути художника она ставит непредвиденные трудности, которые ограничивают его замысел и вступают в конфликт с его планами и намерениями; в результате этого конфликта и рождается целостное, законченное произведение, воспринимаемое так, как будто случайностям не было места.

Казалось, «Красный шар» — именно такой фильм, фильм, от которого ничего нельзя отнять и к которому прибавить тоже ничего нельзя.

А у режиссера замыслы были гораздо шире, и фильм должен был быть совсем иной.

Герой «Красного шара» Паскаль должен был совершить большое путешествие на воздушных шариках и приземлиться в Африке, встретиться там с белыми и с туземцами и в конце концов возвратиться в Париж.

В Париже его встречали бы мэр и все парижские хулиганы, которым было стыдно за то, что они сделали. И Паскаль выдавал каждому из них по шарику, на которых он совершил путешествие, и с грустью вспоминал о своем шарике. И тут открывалась дверь кареты скорой помощи, и оттуда с пластырем вылетал шар Паскаля.

«Чтобы произвести съемку сверху, — рассказывал Ламорис, — я сел на вертолет и открыл потрясающий мир. Смотреть на него сверху — это гораздо увлекательней, чем кататься на машине или на велосипеде. Однако съемка оказалась невозможной из–за страшной вибрации. Мне нужна была антивибрационная система, которой, к сожалению, тогда не было. И потому съемку «Красного шара» пришлось прекратить. Но открытие нового мира не давало мне покоя. Я познакомился с одним военным инженером, и он изобрел для меня вертолет с камерой, включающей в себя антивибрационную систему, с помощью которой я и снял «Путешествие». Инженер сказал: я счастлив, что сделал такое изобретение, в кои веки раз это будет не на войну…».

Фильм «Путешествие на воздушном шаре» не стал продолжением «Красного шара», фильм стал открытием нового мира.

В «Путешествии на воздушном шаре» появляется новый герой — взрослый. Впервые у Ламориса взрослый человек воспринимает мир так же, как и ребенок. Впервые у Ламориса ребенку хорошо со взрослым. Почему? Ламорис любит не только

детей. Он любит еще и «людей, оставшихся в душе детьми».[24]

Старый, очень интеллигентный, очень симпатичный человек, как бы представляющий былую Францию, решает увидеть всю свою страну с высоты полета воздушного шара, им самим сконструированного.

С ним летит его внук Паскаль, которого опять играет Паскаль Ламорис. Естественно, что мальчик повзрослел, но так же естественно, что в нем много еще от прежнего Паскаля, — и внезапно возникает ощущение, что это тот самый мальчик, с которым мы расстались в «Красном шаре», но который вернулся на землю и сейчас поднимается вверх, чтобы увидеть красоту природы, красоту жизни, которая не всегда заметна внизу и по–настоящему открывается только с высоты птичьего полета.

Добрая, горячая любовь к земле, любовь к Франции становится как бы эмоциональным лейтмотивом картины. Ламорис буквально погружает нас в царство солнца и воздуха, заставляет почувствовать запахи пропитанной лучами и влагой земли, манит в леса, луга, деревеньки, которые он рассматривает пристально и долго.

У фильма нет фабулы, нет последовательного развития действия, нет, казалось бы, единства. Фильм не темпераментен и не насыщен событиями — кадры объединяет путешествие, которое могло бы показаться слишком медленным, слишком длинным, если бы не эта сильная, глубокая, внутренняя страсть — любовь к земле, которую покидали прежние герои Ламориса.

Эта любовь, доброта фильма, радость путешествия втягивают, вовлекают нас в него. Мы тоже как бы летим на воздушном шаре вместе с дедушкой, Паскалем, вещами, которые взяты в это путешествие, внизу чуть покачивается земля, один вид неторопливо сменяет другой. Мы видим снежные горы Монблана и тихие ручьи, протекающие среди пышной зелени деревьев; мы пролетаем мимо Эйфелевой башни с лифтом, а скоро — мимо старых церквушек, словно переносящих нас в век давний. Мы видим охоту на оленя, напоминающую вначале охоту на Белую гриву, но юмор и легкость фильма быстро стирают мелькнувшее воспоминание. Ведь век давний — это как сказочная страна, где все происходит по волшебству. «Беги туда!» — кричит Паскаль с шара оленю, и тот поворачивает в сторону от людей. «Стойте, стойте, не убивайте его!» — кричит Паскаль охотникам, и те поворачивают в сторону от оленя.

Да, есть Франция с современными зданиями, с лифтом в Эйфелевой башне, с торчащими трубами заводов. А есть еще и другая Франция — несколько богатых, старинных семей на Юге живут вдали от городов жизнью исчезнувшей, почти забытой.

Был такой короткометражный французский фильм «Солонь» — в прекрасном осеннем лесу стоял замок, внутри, во дворе, на краю бассейна сидела девушка в белом платье, потом она вставала и медленно скрывалась в глубине замка, из него выезжала кавалькада охотников в старинных дорогих одеждах, впереди бежала свора борзых, рог трубил такой знакомый мотив! Солонь…

И Ламорис тоже ведет нас в эти места. Он любит их, что поделаешь, он любит коней, а не лифт, замки, а не трубы. Он любит их, грустит о них; их любят и герои этого фильма дедушка и его внук Паскаль, вырвавшиеся из города, который не может дать им то, о чем они мечтают.

В статье «Воздушный шар и его ноша» И. Соловьева пишет, что «Путешествие на воздушном шаре» — это не столько путешествие в незнакомые места, сколько путешествие в прошлое, путешествие–ретроспекция, попытка вернуться к утраченному. Герои заклинают прошлое, невозвратимое, хотят, чтобы оно возвратилось.[25]

Да, конечно, «Путешествие на воздушном шаре» — фильм–ностальгия, и Ламорис пытается удержать прошлое, уходящее. Он не одинок в этой попытке, он предпринимает её вслед за французскими кинорежиссерами Рене Клером и Жаком Тати.

В предисловии к сценарию «Порт де Лила» Рене Клер пишет о том, что люди словно испытывают радость, уничтожая красоту повсюду, где она есть.

«В наш промышленный век заводы, железные дороги и жилые здания уродливыми пятнами усеяли пейзажи, будто созданные для кисти художника. Нет более сурового приговора современной эпохе, чем вид этих железных конструкций, зловещих дорог, шатких хибарок и огромной свалки, именуемой окраиной… В этих местах кажется, что человек не может создать ничего такого, что не было бы уродливо, и что там, где прошла его нога, ничто прекрасное уже не возродится».[26]

Прекрасное, красоту Рене Клер находит в далеком прошлом, эстетизируя, идеализируя время галантных нравов («Праздники любви», 1965), конец XIX века («Соломенная шляпка», 1927), самое начало XX века, такое любимое им время рождения кино («Молчание — золото», 1946) или эпоху перед первой мировой войной, когда сердечные дела, как он сам говорит, занимали больше места в жизни, сегодня («Большие маневры», 1955). В прошлом Рене Клер находит и свободу, и любовь, и дружбу. Оно словно было создано для того, чтобы люди смеялись, любили, дрались на дуэли и даже… легко и весело умирали за короля.

В прошлом — или в далекой провинции ищет Рене Клер

своих героев и с любовью, с грустью рассказывает об уходящей навек жизни.

И Жак Тати (фильмы которого, как фильмы Клера и Ламориса, принадлежат «авторскому» кинематографу) идеализирует это прошлое. Еще в его первом полнометражном фильме «Праздничный день» (1949) герой картины, почтальон, которого играл сам Тати, замахивался кулаком на грузовик; грузовик выглядел огромным по сравнению с маленьким, старым, все время ломающимся велосипедом почтальона. И все же машины еще не мешали велосипедисту двигаться как и куда он захочет, машины еще не уничтожали естественную природу и патриархальную жизнь полугородка–полудеревушки.

Но в фильме Тати «Мой дядя» (1958) «индустриальный и бездушный мир зловеще надвигается на очаровательные парижские окраины, такие провинциально уютные и романтичные. Бульдозеры уничтожают старые парижские дома с цветистыми стенами, с палисадниками и канарейками. И вместе с ними они уничтожают свободу. В этом механизированном мире ищут свободу только старый чудак и мальчишка… Но старого чудака заставляют работать на современном заводе, мальчика кормят стерилизованной пищей вместо вкусных оладий… В эксцентрической комедии настойчиво возникает тема тоски по поэзии и сожаления о том, что механизированный мир разрушает последнее их прибежище — идиллические окраины».[27]

Как и Клер, как Тати, Ламорис совершает путешествие в прошлое, в другую эпоху, но, так же как и они, он делает это по–своему, продолжая тему прошлых фильмов. Ламорис совершает свое путешествие на воздушном шаре, над землей, очень редко к ней приближаясь, словно помнит все время, что давала эта земля его прежним героям. Для Ламориса «Путешествие на воздушном шаре» — это не просто «Путешествие в Солонь», ламорисовское путешествие имеет еще и свою внутреннюю обоснованность, свой особый смысл.

«Путешествие на воздушном шаре» вышло на экраны в 1960 году, а почти за 100 лет до того — в 1863 году появился роман Жюля Верна «Пять недель на воздушном шаре».

Герой романа, ученый и путешественник (дедушка тоже ученый и путешественник) Самуэль Фергюссон со своими двумя помощниками (и в фильме с дедушкой летит его внук, а внизу за ними на машине едет помощник) совершает большое путешествие на воздушном шаре. И в характере двух ученых есть сходство: оба немножко чудаки, добрые и благородные люди. Но на этом все параллели кончаются, потому что цели путешествия разные.

Доктор Фергюссон совершает открытие: он придумывает способ, с помощью которого шар может подниматься и опускаться без затраты газа, и летит на шаре именно потому, что шар — самое современное и самое удобное средство передвижения, самое безопасное на дикой и незнакомой земле.

Три путешественника летят, чтобы продвинуть вперед изучение Африки, активно начатое как раз в те годы, чтобы открыть новое в ее географической карте, вписать новую страницу в историю путешествий по неизведанной земле.

В фильме Ламориса дедушка и Паскаль летят на воздушном шаре, потому что это — самое старомодное, да нет, куда там, исчезнувшее с лица земли средство передвижения.

Уже в конце XIX века появились первые дирижабли, в начале X века — первые самолеты, сначала винтовые, потом реактивные, а ко времени создания фильма — самолеты с изменяющейся геометрией крыла и вертикальным взлетом, самолеты, развивающие скорость до 2500–3000 километров в час.

А они летят на медленном, допотопном воздушном шаре.

Они летят на нем, чтобы возвратить прошлое, идеализированное, как это иногда бывает, прошлое, увидеть старую цивилизацию, шагнуть назад, забыть двадцатый век и вспомнить такой милый сердцу век минувший — вот откуда и замки, и церкви, и деревенская свадьба, совершающаяся по старинному обряду.

Героев Жюля Верна с волнением ждет Англия. Они ведь рискуют жизнью: их предшественники умирали от голода и жажды, пыток и каннибализма.

А в фильме словно специально придумываются трудности — дедушка намечает маршрут так, что шар пролетает через снежные горы Монблана: чтобы выдержать холод, неудобства, борьбу с природой.

Роман проникнут оптимизмом, Жюль Верн и его герои убеждены в прогрессе науки, а у Ламориса и его героя этой веры нет, иллюзии уменьшаются; современные изобретения — и направленные в небо трубы заводов, и отсутствующий в фильме самолет, взамен которого специально взят воздушный шар, — подвергаются иронии, противопоставляются естественной жизни, возможности неторопливо созерцать природу, жить с ней в ладу (у Рене Клера в его фильмах есть только один, уходящий мир, а у Тати и у Ламориса уже сталкиваются два мира, потому что действие их фильмов происходит в XX веке; но Тати, как и Рене Клер, находит свой уходящий мир на городских окраинах, а Ламорис, в отличие от Клера и Тати, ищет его в деревне).

Но «Путешествие на воздушном шаре» возникло не просто

как противопоставление роману Жюля Верна. «Путешествие на воздушном шаре», как и «Красный шар», связано с определенными мотивами (правда, «Путешествие» — в гораздо меньшей степени), появившимися в литературе XX века.

Из жизни литературных героев словно ушла мечта, и герои начинают мечтать уже о самой мечте.

В «Приключениях Тома Сойера» М. Твена Том Сойер и Джо Гарпер сокрушаются о том, что теперь нет разбойников, и спрашивают себя, чем может современная цивилизация восполнить такой пробел. Да ничем. «Оба утверждали, что предпочли бы лучше сделаться на один год разбойниками Шервудского леса, чем президентами Соединенных Штатов на всю жизнь».

И дети решают сами стать разбойниками. Им надоел этот скучный, размеренный мир с ненарушающимися убеждениями и распорядком. Все интересное, что происходит с детьми, — остров ли, на который они убегают, или история с индейцем Джо, или какие–то другие истории — интересно до тех пор, пока есть какое–то обаяние тайны, пока об этом никто не знает, пока они имеют возможность уйти от взрослых в свой мир. Но как только взрослые узнают о том, что затеяли ребята, тайна, сказка исчезают.

А позже, в «Геккльбери Фине», Том Сойер разыгрывает целую историю с освобождением негра, который давно свободен, вплоть до подкопа, бегства и ранения — и все для того, чтобы удержать иллюзию существования собственной, независимой жизни.

И в конце 20-х годов в романе «Южный почтовый» Экзюпери скажет: «До чего хорошо прибран мир, когда глядишь на него с высоты трех тысяч метров. Все уложено по местам, как ящики с игрушками… Благополучный, разграфленный на квадратики мир… Нетребовательное, ограниченное счастье…»

И Паскаль смотрит на землю. Там, на склоне какой–то горы, ходят бараны. Извилистая дорожка незаметно делает круг и замыкается, а бараны все ходят и ходят по ней без конца.

— Смотри, смотри, дедушка, вот глупые бараны, им кажется, что они куда–то идут, а они топчутся на одном месте…

Тема «мечты» время от времени отходит на второй план, уступая место темам более важным, более актуальным; но потом она появляется вновь.

Герои «Лесной арфы» американского писателя Трумэна Капоте — Долли и Кэтрин, две старые обиженные женщины, вместе с пятнадцатилетним Коллином уходят из дома и живут на дереве. К ним приходят и бывший судья Чарли Кул, и Райли Гендерсон — человек, у которого в городе нет пи одного друга.

В городе всех стригут «под одну гребенку…», в городе не хотят признать, что «люди могут быть непохожими друг на друга», и вот пять человек забираются на дерево.

Именно на дереве, оторвавшись от городской жизни с ее непреложными законами, люди вновь обретают достоинство и гордость; они теперь чувствуют, что нужно им самим, и дают другим, оставшимся в городе, понять, чего тем не хватает (на дереве судья делает Долли предложение, а богатая Вирена, выгнавшая женщин из дому, приходит к дереву попросить их вернуться обратно).

«Может быть, — говорит судья, — никто из нас не нашел своего дома… Мы только знаем — он где–то есть… И если удастся его отыскать, пусть мы проживем там всего лишь мгновение, — все равно мы должны почитать себя счастливыми».

Вот и Ламорис на один–единственный миг даёт героям найти свой дом — этот дом еще более зыбок и непрочен, чем дерево. Это воздушный шар, который дает возможность осуществить мечту дедушки и Паскаля, который летит туда, куда хотят они — летит искать приметы другой жизни.

И. Соловьева пишет, что у Ламориса, как и у Тати, тоже есть некая ностальгия по прошлому, некая попытка вернуть его. Но Жак Тати знает цену всей этой идиллии, а для Ламориса её ценность вне сомнений.

В ностальгии Тати есть направленная на самое себя ирония, она движется к фарсу, в то время как ностальгия Ламориса движется к пафосу.[28]

Мне кажется, это не так; И. Соловьева была бы права, если бы фильм «Путешествие на воздушном шаре» действительно был бы лишен иронии и, главное, кончался бы так, как кончался «Красный шар»: герой Паскаль улетал бы на воздушном шаре, скрывался вместе с ним где–то вдали. Но «Путешествие» так не кончается, его конец более жёсток, и подготовлен он незаметно вплетенной в фильм иронией.

Продолжая тему Рене Клера и Тати, Ламорис, как и они, с грустью признает иллюзорность возвращения к прежней жизни. Повторение конца «Красного шара» было бы двусмысленным и ложным. Ламорис очень тонко этой двусмысленности избегает.

Рене Клер любит своих героев и вздыхает о прошлом, но, идеализируя его, он в то же время грустно, мягко над ним и иронизирует — стилизуя его, пародируя его; любя своих героев, он и подсмеивается над ними, понимая, что они уже давно ушли в прошлое. Тати издевается над механизированным миром, но в то же время смеется и над уютом окраин, и над дядей–чудаком. Тати понимает, что уходящий мир удержать нельзя.

У Ламориса нет авторской иронии, как у Тати и Клера. Ламорис очень бы хотел удержать этот мир, но жизнь безжалостна, жизнь разбивает мечту героев, и Ламорис не спорит с жизнью, не показывает прошлое как реально существующее, а расстается с ним — конечно, нехотя, с сожалением, с грустью.

Настоящая жизнь как бы берет верх над той, которую Ламорис хочет представить в фильме, и сама не дает режиссеру повернуть ее назад. Мечта несбыточна, непрочна, как и воздушный шар. Казалось бы, героям удается возвратить прошлое, перенестись в другую эпоху — но настоящее словно мстит за бегство из него.

Вот шар зацепляет развешенное в чьем–то дворе белье. Все оно падает на землю, и только одна рубашка остается между небом и землей. Подталкиваемая со всех сторон легкими потоками ветра, она начинает сказочный полет в воздухе, сопровождающийся тончайшими па рукавов. Начинает долгий и радостный танец в беспредельном мире воздуха, солнца, света. Мы и удивляемся и не удивляемся, мы уже привыкли к тому, что у Ламориса сказка воспринимается как естественное продолжение реальности.

Только эта новая сказка не кончается сказочно. Нет, мы не удаляемся от неё, постепенно теряя ее из поля зрения, и она не исчезает куда–то вдаль. На наших глазах рубашка опускается все ниже и ниже, пока её ткань не касается… грязи. Нежно–белая ткань рубашки, которая еще секунду назад летала, парила в воздухе, сейчас смешалась с грязью.

И вслед этой уходит другая мечта.

Когда Ламорис начал снимать фильм, он еще и сам не знал, где и как фильм кончится. Но что–то вывело из строя систему шара, на нем больше нельзя летать. И все же герои пытаются продолжить это путешествие. Дедушка и помощник достают из машины точно такой же второй шар. Уже не важно, что шар не единствен в своем роде, ничто не важно, кроме желания продолжить путешествие.

Но все бесполезно. Тепло горящего леса достигает оболочки второго шара, и он, как рубашка, такой же легкий и ненадежный, все ниже и ниже опускается к морю.

Паскалю, который после очередного приключения остался в шаре один (дедушка уже вылез из шара, чтобы присутствовать на деревенской свадьбе, а Паскаль не успел, шафер же решил влезть в шар и отвязал его, но вывалился из корзины), удастся в последнюю секунду выпрыгнуть из корзины.

Шар уже над водой. Паскаль делает несколько шагов вперед, но волны не пускают его. Впереди — море без конца и без края, и

в нем медленно скрывается большой воздушный шар — не красный, не убитый людьми, но все же гибнущий в волнах, — а Паскаль уже полюбил его (не как человека, но как то, что дало ему возможность открыть заново красоту земли, осуществить мечту).

Впереди — море, а сзади пустынный берег. Фигурка двенадцатилетнего Паскаля вдруг кажется очень маленькой. В памяти возникают последние кадры «Красного шара»: маленький мальчик — совсем один. И хотя едут к нему на машине дедушка и его помощник, это ни для него, ни для итога фильма уже не имеет значения. Берег, волны и одинокий мальчик, у которого погиб шар, создавший, конечно, не саму сказку, но, во всяком случае, ее иллюзию — вот чем заканчивается фильм.

Это грустный конец. В чем–то по ощущению почти безнадежный. Как безнадежен он в фильме Франсуа Трюффо «400 ударов», снятом на год раньше «Путешествия», или в фильме Жана Виго «Ноль за поведение», снятом еще в 1932 году; потому что по «Красному шару», и по фильму Трюффо, и по фильму Виго мы уже узнали о том, как живут французские школьники; узнали о жестокости учителей и равнодушии родителей, о том, как те и другие лишают жизнь детей свободы и поэзии.

Герой фильма Трюффо живет с родителями — раздраженными, постоянно ссорящимися, не пытающимися проникнуть в мир мальчика — в отличие от героев «Ноль за поведение», которые живут в школе–интернате. Но и Антуан не может жить с родителями, и мальчики не могут жить в интернате.

В «Путешествии на воздушном шаре» Паскаль живет, кажется, в благополучной, хорошей семье — и всё же он мечтает хоть немного пожить вне ее, вырваться на волю, в чудесный мир воздуха и неба.

Мечтает вырваться на свободу и увидеть море Антуан, отправленный своими родителями в исправительную колонию — за то, что не смог подчиниться навязываемой ему жизни.

Мечтают устроить бунт в интернате герои фильма Виго.

И вот сорвали официальный праздник в интернате, связали учителя, взобрались на крышу мальчики из фильма «Ноль за поведение».

И вот сбежавший из колонии Антуан, герой «400 ударов», стоит на берегу моря.

И вот стоит на берегу моря вырвавшийся из города Паскаль, на глазах у которого исчезает в море шар.

Безнадежен конец фильма «Ноль за поведение» (потому что мальчиков снова вернут в интернат, еще больше свяжут их жизнь) и радостен: с песней, с поднятыми вверх кулаками поднимаются

они по крыше и идут вперед, вперед… Безнадежен конец «400 ударов» (ведь Антуана будут искать, будут пытаться возвратить в колонию) и радостей: он добрался, наконец, до моря, увидеть которое мечтал много лет.

Безнадежен конец «Путешествие на воздушном шаре», и все–таки он совсем иной, чем в предыдущих фильмах Ламориса.

«Путешествие на воздушном таре» — это фильм–ностальгия и в то же время фильм–прощание. Прощание с мечтой, прощание с иллюзиями. Им приходит конец.

В «Биме» Мессауд и Абдуллах заботились о том, чтобы на странном и чудесном острове было хорошо и детям, и осликам.

В «Путешествии на воздушном шаре» герои хотят найти чудесное прошлое (чудесный остров посреди большой земли), но оно уходит у них на глазах.

В «Белой гриве» горой — Фолько и лошадь — вместе уплывали в море к тому волшебному острову, где дети и лошади всегда друзья.

В «Путешествии» море такое же и берег такой же, но никто не преследует Паскаля и шар, да и шар для него — это совсем не то, что лошадь для Фолько. И шар один исчезает в море, а Паскаль один остается на берегу.

В «Красном шаре» шар даже цветом был контрастен Парижу.

В «Путешествии на воздушном шаре» все изменилось, изменился и цвет шара. Желто–голубой, он ни с чем не контрастирует, наоборот, кажется, никакой иной цвет, никакое иное сочетание красок не могло бы так полно слиться с осенней природой земли, с цветом французской осени.

Этот шар всюду встречают с радостью, радушно, без удивления. Он понятен и близок жителям старинных деревушек, он с ними как бы в гармонии. Но для героев, для режиссера, для зрителей ламорисовских фильмов этот шар символизирует грустную и все же непреложную истину о том, что кончаются мечты, кончаются иллюзии, кончаются волшебные острова.

Герой повзрослел, пришла пора расстаться с прежней жизнью. Плоха или хороша земля, нужно как–то устраиваться жить на ней.

Пришла пора, герои Марка Твена кончают игру в последнюю, ими выдуманную историю.

Пришла пора, пять человек, героев «Лесной арфы», уходят с дерева к людям.

Пришла пора и мальчику из фильмов Ламориса остаться на земле.

«Путешествие на воздушном шаре» (фильм получил приз

католического ордена в Венеции в 1960 году, Голубую ленту Ассоциации французских критиков кино и телевидения, приз на конкурсе Интернациональной техники Жельмя в Праге) — переходный для Ламориса фильм, ибо путешествие оказалось несколько затянутым, повторяющимся, и полнометражным этот фильм стал только по времени.

Но и короткометражным он уже не мог бы быть. Короткометражка — жанр очень емкий, конечно, но требует сжатости, целенаправленности мысли, локальности места и времени действия (почти как мультфильм, который определяют как «кратчайшее расстояние от мысли к образу»).

Над чем дальше начал работать Ламорис?

«Во время съемок «Путешествия на воздушном шаре» — рассказывал режиссер, — мы на вертолете раза три чуть не врезались в землю и еле остались живы. Кончив «Путешествие», я сказал себе: чтобы я когда–нибудь еще влез в вертолет! Никогда в жизни! Мне страшно захотелось спуститься на землю и поселиться там навсегда. Я решил на земле снять фильм, обыкновенный фильм, где играют актеры, где есть сюжет. Так я снял «Фифи — Перышко».

«Фифи — Перышко» (1965)

Итак. Ламорис решил снять обыкновенный фильм, сам поселиться и героя своего поселить на земле. Но где? С кем? Как найти «место на земле» для героя, людей, с которыми ему будет хорошо? Неужели он будет ходить, осматриваться, выбирать? Нет, фантазия Ламориса вела его по другому пути, он всегда мыслил нетривиально: ведь сколько способов придумывал он, чтобы увести героев с земли и найти им волшебный край! Но нет, все это уже не годится его повзрослевшему персонажу. Конечно, режиссер дал слово, что больше с вертолета снимать не будет, но как все же интересно было путешествовать на воздушном шаре! Какой увлекательный открывался мир, и как легко он обозревался с высоты! Как же оставить героя на земле и все–таки дать ему возможность взглянуть на нее сверху? Чтобы одним крылом по земле, другим по небу, как говорил о художниках Мейерхольд? Крылья! Ногами по земле, крыльями в небе. Вот так и возникли герой и его имя: Фифи — Перышко.

Мимо какого–то дома, огороженного забором, идет юноша с наивным, простодушным лицом. Оглянувшись по сторонам, он карабкается по забору и влезает в окно. Он оказывается в одной из комнат аристократического особняка. Судя же по способу проникновения в него, перед нами вор, И этот вор, которого зовут Фифи, подходит к столику с часами, слушает их звон и спокойно, с удовольствием, как ребенок, а не как вор, кладет часы себе в карман. Но когда он выходит в одну дверь комнаты, входящий в другую дверь хозяин дома замечает, что кто–то вышел. Начинается погоня. Она переходит из дома на улицу, ритм ее все нарастает, но вору удастся добежать до цирка, под полотнище которого он и забирается.

По знаку укротителя музыка останавливается. Наступает решающий момент программы: хищные звери войдут сейчас в клетку. Укротитель кричит: приведите львов! И именно в это время Фифи появляется на четвереньках на дорожках цирка. Взрыв общего смеха — ждали льва, а пришел клоун! Клоун в кепочке и пиджаке, с таким уморительно–наивным выражением лица! Смех усиливается. Но рычание заглушает его. На своих табуретах заняли места львы. Они показывают Фифи клыки, выпускают на него когти. Публика в восторге: вот клоун, который по–настоящему смешон. Свистит хлыст укротителя, и озадаченные львы выходят из клетки. А к Фифи снова возвращается мужество. Он прекрасно входит в свою роль — скачет с одного табурета на другой, издает рычание и делает вид,

что показывает укротителю клыки. Укротитель ничего не понимает, а смех и аплодисменты усиливаются. Это настоящая победа Фифи–клоуна.

Но победа эта кратковременна, ибо Фифи — не клоун и не шутник, а вор, преследуемый полицией. И укротитель догадывается об этом.

Но в цирке переполох: разбился человек с крыльями (человеку прикрепляли крылья, и он летал), нет «гвоздя» программы. И укротитель решает сделать Фифи человеком–птицей. Фифи хватают, кладут на стол и делают операцию — прилаживают к спине крылья.

Теперь его нужно научить летать, как других учат плавать. Но у него ничего не получается, работает ли он локтями, пытается ли прыгнуть *с* трамплина пли взлететь с разбега. Он не умеет летать, да и вообще не очень хорошо представляет себе, какую роль он должен играть. Ходить по земле, красть часы — это у него получается. Но летать…

А в цирке уже злятся. Срывается номер. И Фифи ставят на высокий трамплин и говорят ему: прыгай!

Высоко наверху дрожит, как лист, Фифи–птица. Но внизу появляется девушка–наездница. Она притягивает его взглядом голубых и ясных, как лазурное небо, глаз. В порыве восхищения Фифи делает к ней шаг — и летит. Опустившись перед девушкой на землю, он работает локтями, а крылья в такт поднимаются и опускаются. Ему это очень нравится, девушке тоже. Публика довольна. Фифи победил. Так клоун стал человеком–птицей.

Но укротитель, снедаемый ревностью (он был возлюбленным девушки), замышляет против Фифи козни. Он натравливает на Фифи (теперь уже — Фифи — Перышко) собаку, и Фифи вынужден бежать от неё. На пути его попадается высокая стена, которую он пока не может перелететь. А собака уже близко. В последнем усилии взбирается Фифи на стену, но собаке удается сорвать с него — какой стыд! — его брюки.

А по другую сторону стены — прекрасный сад, на лужайке которого разложено для просушки белье. Ночная рубашка приходится Фифи как раз впору. Но внезапно из–за кустов появляется перед ним маленькая девочка.

— О! Ангел!

— Я! Ангел? Хм! Не совсем так!

— Но если ты не ангел, то кто же ты?

— Ангел! Какая идея! А почему нет? Это правда, у меня вид ангела. Поистине, устами младенца…

Фифи подходит к пруду, складывает руки на груди и смотрится в свое отражение. На него глядит улыбающийся белый

ангел.

Довольный, он покидает девочку и летит. Ему любопытно смотреть на землю сверху, но вскоре он устает. Высота утомила Фифи–ангела, и он возвращается в цирк.

— Действительно, у тебя вид ангела, — говорит ему наездница. — Я сошью тебе ангельский хитон.

Но, несмотря на белизну хитона и крыльев, Фифи не настоящий ангел по своей сущности — ведь у него осталась страсть к карманным и каминным часам! И эта страсть подчас толкает его на весьма прискорбные поступки. Ибо, летая то тут, то там, он легко входит через окна домов, даже очень хорошо охраняемых, и… понятно, что он там делает.

Но сегодня его намерения почти чисты: сегодня он крадет лишь одни очаровательные часы, которые он подносит наезднице. Девушка растрогана.

— Этот маленький подарок, — говорит ей Фифи, — пришел прямо с неба.

Довольные друг другом, Фифи и наездница раскачиваются на трапеции. Но в этот момент в цирк входит укротитель. При виде Фифи он приходит в бешенство и разбивает прекрасные часы своего соперника.

Опечаленная наездница спрыгивает с трапеции, но, ударив о землю крылом, Фифи утешает ее:

— Я подарю тебе другие часы, которые я принесу с неба… или из другого места.

И Фифи вновь улетает из цирка. Пролетая над рекой, он вдруг слышит крик: на помощь!

А надо сказать, что когда владельцы очаровательных настольных часов проснулись и обнаружили пропажу, они начали ссориться: жена считала, что муж спрятал эти часы, чтобы доставить ей несколько неприятных минут. Они отправились на реку, но и в лодке женщина продолжала упрекать своего мужа. Раздраженный несправедливыми обвинениями, он внезапно встал; лодка наклонилась, и женщина упала в поду.

Тут–то и подоспел Фифи. Как истинный ангел, предстал он перед глазами ошеломленного мужчины и барахтающейся женщины и спас ее. Но что он видит на ее запястье? Великолепные часики!

— В них попала вода, доверьте их мне, я их починю!

И Фифи летит в часовую мастерскую. Дверь ее заперта, и ангел входит через окно. Ужасное зрелище! Часовщик повесился! Быстро! Фифи снимает его с крюка, кладет на постель и пробуждает к жизни, отпуская тому несколько пощечин. Наконец, часовщик открывает глаза и видит… улыбающегося ангела. Это

рай. Он рассказывает ангелу свою несчастную историю: ему не дано жениться на девушке, которую он любит.

А в это время плачет, запертая в стенах замка, прелестная Мари — Ноэль.

— Какая я несчастная! Мой отец не хочет, чтобы я вышла замуж за моего дорогого часовщика. Боже мой, помоги мне!

И тут Фифи — Перышко появляется в окне.

— О, спасибо, мой Боже! (слезы тотчас высыхают). Скорее, милый ангел, возьмите меня на руки, и полетим к часовщику.

— Но это невозможно!

— Это запрещено?

— Нет… но… ваш вес…

— Я слишком толста?

— Нет, этого я не хочу сказать. Вы очаровательны, но, несмотря ни на что, я не могу лететь с вами на руках.

Ну, а пока они разговаривают, входят отец и брат Мари — Ноэль.

— Что это за создание с телом человека и крыльями птицы? Кто мне объяснит присутствие здесь этого летающего животного?

— Но, папа, это ангел!

Однако Фифи — Перышко предпочитает скрыться, не вдаваясь в подробности. Отец бросается за ним в погоню по бесконечным лестницам и коридорам. Ангельский вид самозванца не производит на него никакого впечатления. Схватив ружье, он бежит за Фифи из зала в зал.

Фифи — Перышко понимает, что его настигает опасность и что нужно спасаться как можно быстрее. Но внезапно — о чудо! — он оказывается в комнате, где собрана самая прекрасная в мире коллекция старинных часов. Такую он никогда не видел! Фифи совершенно потрясен. Здесь висят часы всех эпох. Они показывают разное время и играют, звенят не в унисон. Но их мелодия — мелодия многих эпох, многих времен. И Фифи с наслаждением слушает музыку, наблюдает за фигурками птиц и женщин, двигающихся на часах. Он готов был бы находиться в этой комнате бесконечно.

Но блаженство его быстро кончается, потому что до этой комнаты добирается, наконец, отец Мари — Ноэль, который целится прямо в Фифи. Фифи прикрывается великолепными часами — с амуром наверху — и вылетает через открытое окно.

— Какая жестокость, — говорит он сам себе. — Этот человек не заслуживает обладания таким шедевром. Я подарю часы наезднице. Ах! Пуля ударяется прямо в чудесные часы, которые разбиваются на тысячи кусков.

Осколки дождем падают на крышу проходящей машины.

Тотчас же стволы ружей показываются из машины, и гремят выстрелы. Заинтригованный, Фифи — Перышко решает последовать за этим экипажем, пассажиры которого, мягко говоря, вспыльчивы. Машина останавливается у заброшенного поместья. Три человека выходят из нее и проникают в дом. Фифи, конечно, влетает через окно, наблюдая за столь странными личностями. Один из них открывает чемодан, и клад из ожерелий, колец, часов оказывается на столе. Какое богатство! Но эти люди… это же гангстеры! Фифи влетает в комнату и подходит к презренным негодяям. Его взгляд ужасен. Это то, что представляют себе, думая о дне Страшного суда. Воры приходят в мистический ужас (они вспомнили заповедь «не укради»), падают к ногам «ангела», клянутся ему, что больше не будут красть. Фифи же говорит им: красть можно, но только для бога. И счастливые воры поют гимн: мы будем ворами самого господа бога.

— Прежде всего, — говорит им Фифи, — я реквизирую ваши вещи.

И он сгребает драгоценности в платок.

— Я должен наказать отвратительного коллекционера часов. А затем мы вознаградим юную наездницу, чья добродетель привлекла внимание неба.

Воры садятся в машину, а Фифи, их ангел–хранитель, договорившись с ними о следующей встрече, летит дальше. Он попадает в женский монастырь и садится отдохнуть в спальне, где спят молодые красивые девушки. Те просыпаются и визжат от восторга — к ним прилетел ангел! Они дергают его за перья, несмотря на его крики, и тут Фифи роняет платок с драгоценностями. Девушки кидаются на драгоценности, вырывают их друг у друга, примеряют перед зеркалом. Никто не слушает его, когда он говорит, что все эти украшения — для другой женщины. Опечаленный, он прилетает, наконец, в цирк. Он устал. Наездница выходит к нему и просит больше не улетать. Он говорит ей, что улетит только один раз, привезет ей подарок.

Скоро он улетает, встречается с ворами и подводит их к замку. Он передает им все часы из старинной коллекции, и, поначалу обрадованные, воры разочаровываются, узнав, что часы эти — наезднице. Но что поделаешь, так хочет господь бог. Воры и Фифи подъезжают к цирку. Ошеломленный, смотрит укротитель, как три человека, нагруженные часами, сгибающиеся под тяжестью часов всех форм и всех стилей, направляются к фургону наездницы. Что же видит укротитель? Может быть, это наваждение? Фифи — Перышко и девушка нежно улыбаются друг другу под концерт тиканья и хрустальных мелодий.

На этот раз укротитель не может сдержаться. Как бешеный зверь, хватает он часы, которые становятся в его руках опасным метательным снарядом.

Укротитель бросает на пол самые красивые часы, а вслед за этими летят, ударяют друг о друга, трезвонят будильники, настольные, башенные часы. Бандиты исчезают. Укротитель и Фифи — Перышко остаются одни в этой своеобразной битве часами разных эпох.

Вдруг укротитель поднимает огромные круглые часы и идет на Фифи. А Фифи приспособил тем временем острую подставку для часов как копье, а циферблат — как щит. И когда укротитель поднимает над головой часы, чтобы кинуть их в юношу, Фифи со всей силой вонзает копье… в живот — да, это очень прискорбно для самого Фифи, который предпочитал бы жить без насилий, — в живот укротителю, и тот от неожиданности и от боли опускает с размаху корпус часов прямо себе на голову. Укротитель начинает выплевывать винтики, которые попали ему в рот — кажется, что он весь начинен этими винтиками.

Внезапно звучит сирена полицейской машины. Полиция, наконец, обнаружила местопребывание Фифи–вора.

Фифи предпочитает не встречаться с представителями закона и скрывается в более милосердных небесах. Укротитель организовывает охоту на ангела.

Фифи устает от того, что летел слишком быстро, и опускается на поле ржи, но машина совсем близко, и, собрав последние силы, Фифи вновь устремляется в небо. Каждый взмах крыльев вызывает у него гримасу боли. Мало–помалу он выдыхается. Куда же приземлиться? Может быть, эта большая ферма даст ему убежище? Но преследователи, число которых все растет, уже вторглись во двор. Тогда Фифи вскакивает на лошадь и проносится мимо остолбеневших врагов. Славная лошадь страшно горда — она чувствует себя возвышенной до звания Пегаса — знаменитого крылатого коня, и несется во весь дух по земле. Далеко позади вереница машин, едущая по проторенной дороге. Двигатели нагреваются, амортизаторы стучат, пассажиры подпрыгивают, стукаясь головами о крышу. Но укротитель не сдаётся. Он отдает приказания, вопит, поощряет своих спутников, и странные моторизованные охотники, в облаках пыли, постепенно уменьшают дистанцию, которая отделяет их от беглеца.

Лошадь теряет самообладание и… внезапно налетает на высокую изгородь, огораживающую поле. Фифи перелетает через неё и падает носом в кремовый торт, приготовленный для пикника молодыми людьми. У одного из них есть велосипед, и

Фифи, не колеблясь, этот велосипед заимствует.

Крылатый велосипедист с белым от крема лицом работает педалями изо всех сил, но и преследователи не унимаются. Фифи — Перышко, которому не занимать хитрости, взлетает вместе с велосипедом и… приземляется на верхушке водонапорной башни.

А внизу суетятся и кричат его преследователи. Они зовут пожарных. Но самая длинная их лестница все–таки слишком коротка, и струя воды оказывается именно такой длины, чтобы освежить Фифи ноги и возвратиться к пожарникам.

Внезапно слышится глухое гудение. Это летит вертолет с жандармами. Снова надо убегать. Собрав последние силы, Фифи поднимается в облака, где его теряют из виду. Но от густого тумана крылья Фифи — Перышко тяжелеют и страшно болят лопатки. Усталость заставляет его начать снижаться. Наконец, и прорыв в облаках. Внизу, более чем на тысячу метров — безграничное, сверкающее пространство моря.

— Я погиб, — думает Фифи.

Но что это за маленькая точка, качающаяся в волнах? Это плот, на котором сидит человек, оказавшийся жертвой кораблекрушения. Человек восхищен тем, что будет спасен посланцем бога, и падает на колени: господь не забыл меня! Фифи просит есть. Разве ангелы едят? Едят. Человек отдаст Фифи последний кусочек колбасы. Фифи просит пить. Разве ангелы пьют? Еще как. Человек отдает Фифи последний глоток воды. Фифи благодарит: бог тебя не забудет, — но признается, что он такая же жертва. Начинается объяснение ударами весел, и Фифи падает в море. Хитон и крылья ангела медленно заливают волны.

Фифи попадает в сети рыбака, И на песчаном берегу Бретани рыбак находит странное соединение крыльев и человека.

— Но это ангел! — вскрикивает жена рыбака. Быстро, быстро, — нужно его согреть!

Муж и жена укладывают Фифи на постель и делают ему искусственное дыхание. Наконец, Фифи оживает и вновь обретает свою улыбку, которую дарит стоящим по обеим сторонам кровати рыбакам.

Фифи просит есть. Старики перепуганы — почти как человек на плоту: разве ангелы едят? Фифи успокаивает их на этот счет. Он ест курицу, пьет вино и очень мило рассказывает о жизни на небесах.

— Пища на небе? Немного, как в полку, не очень изысканная… Но самое трудное — это научиться летать… Ангелы летают на землю, чтобы исполнять деликатные поручения… но… в самом деле, ведь это сегодня Мари — Ноэль выходит замуж против своей воли! Я решительно должен помешать этому. До

свидания, мои друзья! Вы знаете, здесь, у вас, и есть настоящий рай!

А церемония уже началась. Позади, в толпе людей, отчаявшийся часовщик смотрит на бледную Мари — Ноэль, стоящую рядом со своим женихом.

Но тут входит Фифи и со сложенными на груди руками медленно направляется к нему.

Присутствующие онемели. Мсье кюре не верит своим глазам.

А Фифи берет руку Мари — Ноэль и кладет ее в руку часовщика.

Он смотрит на молодых людей — они прекрасны, они любят друг друга.

— Что вы об этом думаете, мсье кюре?

Кюре того же мнения.

Совершается брачное богослужение. Миссия исполнена. Как епископ, идет Фифи по центральному проходу, торжественно отпуская благословения направо и налево. Но едва он достигает выхода, как два полицейских бросаются на него и тащат в полицию.

— Итак, — говорит комиссар, — вы утверждаете, что вы ангел?

— Да, — отвечает Фифи, — и тотчас же вылетает в окно.

И вот он снова в цирке, где все это время его ждала наездница.

Девушка плачет — она очень боялась за Фифи — и говорит, что она не хочет больше этих приключений, что она не отпустит теперь его никуда.

Изнеможенный, обессиленный, Фифи засыпает у ее ног. Воспользовавшись сном, наездница отрезает ему крылья.

— Это наиболее верный способ его удержать, — думает она.

Фифи просыпается и видит, что его крылья висят на степе. Он кричит, что у него теперь ничего не осталось. Но девушка говорит, что она–то у него осталась. И Фифи ведет ее в «земной» рай, к рыбакам, живущим на скудной и каменистой земле Бретани. Вот и хижина рыбаков. Фифи помогает рыбаку вытаскивать сети. Все хорошо. Он устал, у него есть жена, это и есть счастье.

Фифи идет к хижине, а его жена бежит ему навстречу. С ней и их маленький сын, но что у него за спиной? Маленькие крылья, которые позволяют ему чуть–чуть порхать. Да, это настоящий земной рай.

И вот таким образом похититель часов, клоун, птица, ангел стал рыбаком и хорошим отцом семейства.

Фифи любил смотреть на часы разных эпох, слушать их звон,

их пение. В этом пении он как бы слышал время, прошлое и настоящее. В часах был сосредоточен для Фифи интерес жизни. Но от старых часов, от старого времени, звенящего рядом с ним, остался только звон — людей, достойных прекрасных часов, одухотворяющих и одновременно материализующих время и все лучшее, что можно извлечь из прошлого, — людей Фифи найти не может. И он предпочитает жить не с людьми, а с часами.

Крылья дали Фифи возможность смотреть на землю с высоты. Он видит, что люди живут не так, как это кажется по внешней форме их жизни.

За формой ничего нет, хотя сама форма есть: у аристократов, владеющих редкими часами, — замки, у девушек, кидающихся на драгоценности, — их монастырь. А самой большой оболочкой является цирк, где все обман, даже крылья.

Так незаметно вплетается в фильм Ламориса тема Руссо, тема несоответствия формы и сущности в городе, видимости и душевных склонностей в цивилизованной жизни.

Но Фифи все же находит в цирке девушку–наездницу, которая, как и он, любит пение часов, которая полюбила этого милого вора–ангела. И Фифи уводит свою девушку из цирка в то место, которое он нашел благодаря крыльям — в настоящий земной рай, к рыбакам. Да, на земле хорошо иметь крылья, но это должны быть прежде всего «внутренние» крылья души — доброта, отзывчивость, способность прийти на помощь. И если такие крылья появятся, ты найдешь свое земное счастье, а это — работа, усталость от нее, жена, бегущая тебе навстречу, рыбаки на берегу моря в хижине. И может быть, у твоего сына вырастут уже настоящие крылья.

«Меня воспитали в религиозном духе, — рассказывал Ламорис по поводу фильма «Фифи — Перышко», — но даже о вещах, которые относятся к религии, можно сохранить поэтическое представление. Ведь всю жизнь в человеке где–то в глубине остается восприятие мира таким, каким ему дано оно было в детстве: существует боженька, который добр и справедлив, к которому можно обращаться со всеми нуждами. Он выступает нашим защитником. А потом есть еще ангелы, и это очень приятно. Для ребенка — это как сказки Шарля Перро».

«Но «Фифи — Перышко», — продолжал режиссер, — несмотря на то, что я с церковью в лучших отношениях, несмотря на то, что фильм получил даже евангелическую премию церкви в Западной Германии, — насмехается над религией, играет с представлениями людей об ангелах».

Да, хитрый и лукавый герой фильма Фифи спасает тех, кто верит в ангелов, — часовщика и Мари — Ноэль, барахтающуюся

женщину и… даже воров; но Фифи сурово наказывает «безбожников», тех, кто приносит зло другим — владельца замка и укротителя. И только рыбаков Фифи не наказывает и не спасает, это они спасают Фифи — Перышко и, спасая, приводят его в свою бедную хижину, где все подлинное — и улыбка, и радушие, и вера. «Естественный» человек, по Руссо, находится в ладу и с самим собой, и со своим окружением.

Так еще раз входит тема Руссо в комедию Ламориса. В комедию? Да, «Фифи — Перышко», появившийся на экране в 1965 году и вызвавший бурю аплодисментов, взрывы смеха на фестивале в Канне, обнаружил в себе явные черты не только современной комедии, но и комедии старой.

Эта тяга к старой комической с ее драками и ее погонями, с ее героями и ее злодеями, с ее наивностью и очарованием возникла одновременно в разных странах. Еще в 50-е годы Эдуардо Молинаро сделал во Франции короткометражный фильм «Честь спасена», пародию на старые комические фильмы, воспроизводящую их ритм и их персонажей; но пародия эта была любовной, сквозь нее просвечивали грусть, сожаление об ушедшем в прошлое пародируемом объекте. Но скоро появился в новом качестве и сам объект — появилась комедия, пользующаяся ритмом, «золотом молчания», клоунадой старых фильмов (Жак Тати, Пьер Этекс); принципом «маски» героев, бешеным темпом, увеличенным замедленной съемкой, погонями, драками, гэгами (Леонид Гайдай); великой немотой и робким, грустным героем, терпящим неудачу в любви, в любви, о которой любимая даже не догадывалась (Михаил Кобахидзе)…

«Фифи — Перышко» — тоже комедия, настоящая комедия приключений, взявшая у старой комической гэги, происшествия, следующие без перерыва одно за другим, драки (там кидали в лицо друг другу торты, а здесь часы — какая разница?), погони; взявшая принцип ведения рассказа немых фильмов: все в «Фифи» строится на образах, а не на диалогах (хотя диалоги в фильме легкие и блестящие), на динамичном, стремительном ритме и действии, наивном и чудесном; чудесны и в то же время абсолютно оправданы спасения, как и в старой комической, приходящие всегда с самой неожиданной стороны и в последнюю минуту: лошадь и велосипед, башня и плот, коридоры в замке и, конечно, цирк.

Наконец, соперники старой комической: герой, наивный и добродушный, изящный и на вид слабый Фифи — Филипп Аврон; и огромный, грубый, сильный укротитель — Ламберт. Вспоминается пара многих чаплиновских фильмов: Чарли — Чарли Чаплин и хулиган — Чарльз Рейснер. В «Малыше», когда

Чарли засыпает и попадает в страну грез, у него появляются крылья и белый хитон: страна грез — это рай. Но и в раю Чарли не избавиться от своего преследователя. Правда у того тоже крылья и хитон, но это не мешает ему начать с Чарли драку. «Ангелы» дерутся так, что только перья летят.

В «Фифи — Перышко» есть и третий персонаж — милая, обаятельная героиня–наездница (балерина Гранд — Опера Мирей Негр), за которую и борются соперники. Клоун, укротитель, наездница — классическое трио старой комедии, почти совпадающее с трио другого фильма Чарли Чаплина «Цирк».

Вот так же, почти сорок лет назад, вбегал прямо на арену цирка герой фильма Чаплина «Цирк». Вот так же оживлялась скучающая публика, приняв вора (в том фильме — вора по недоразумению) за клоуна, которого в «Цирке» все же низводили до подсобного рабочего, но в «Фифи — Перышко» возвышали до человека–птицы. Герой «Цирка» попадал в клетку со львами, участвовал в драках и погонях. И там же, в цирке, он влюблялся в девушку–наездницу, но она предпочитала — такова почти всегда была судьба бродяги Чарли — смешному, маленькому Чарли красавца–канатоходца. И Чарли сам устраивал их свадьбу, а потом уходил из цирка один по дороге, неизвестно куда ведущей.

А «Фифи — Перышко» — комедия веселая и оптимистичная, ибо новый герой — тоже бродяга и клоун — не уступит свою наездницу силачу–укротителю (новый герой не смешон и не неловок, наоборот, он всегда очень выгодно для себя использует любые обстоятельства, в которые попадает, — в нем силен дух его предшественников: героев–авантюристов), да и наездница, возлюбленная силача, влюбится в вора, в бродягу, в клоуна.

Это первый счастливый конец в фильмах Ламориса — по–настоящему счастливый. Ламорис не пессимист, просто раньше он не мог найти «место на земле» для героев — мальчиков и осликов, Фолько и Белой гривы, Паскаля и Шара, — в «Фифи — Перышко» он находит, наконец, и место, и людей, и образ жизни, который Фифи удовлетворяет. Это «естественный», нецивилизованный образ жизни, который, по Руссо, делает человека добродетельным и честным, который своим «неведением, невинностью и бедностью» спасает человека от развращающего влияния города. Труд на природе вдали от города, предписывает образ жизни простой, однообразный и уединенный. Ламорис находит его не в прошлом и не в варварских странах, как Руссо, не в суровом климате Севера и не в экзотике Юга, как Роберт Флаэрти, — а во Франции, в своей стране, у рыбаков Бретани.

И Фифи — Перышко пройдет через ряд метаморфоз — от

похитителя часов, пение которых заменяло ему общение с людьми, к клоуну, веселящему публику, к человеку–птице, летающему перед зрителями, к ангелу, спасающему и карающему, словом, исполняющему божественную миссию, как он её понимает, — через ряд метаморфоз и почти смерть пройдет Фифи, чтобы стать просто человеком, чтобы найти себя и свое место на земле. И, пройдя через все это, Фифи — Перышко уйдет из цирка, но уйдет не один, а с девушкой–наездницей. Он уведет наездницу из цирка, оставив в ярости укротителя, обманув полицию и устроив прежде своей свадьбу Мари — Ноэль с часовщиком. Но Фифи и наездница уйдут не просто по дороге — не зря последним превращением Фифи был летающий ангел, не зря были даны ему крылья. Вот он и нашел свой рай, и ведет туда свою очаровательную наездницу, Фифи — Перышко, которому, словно герою настоящей французской авантюрной комедии или романа, в конце концов все удалось.

«Париж, никогда не виденный» (1968)

Когда появляется новый фильм и пытаешься найти ему место в творчестве режиссера, все в появлении нового фильма кажется обязательным. На самом же деле те или иные обстоятельства определили его рождение, и путь художника становится переплетением случайностей и закономерностей.

В последнем своем фильме «Фифи — Перышко» Ламорис, казалось, завершил большую, на протяжении пятнадцати лет поэтично, по–особому варьируемую им тему в кино; казалось, теперь нужен был какой–то качественно иной материал, чтобы избежать повторения темы и символов. И действительно, этот переход от «Фифи — Перышко» к иному материалу был сделан: от полнометражных фильмов режиссер перешел снова к короткометражным, а от игрового кино — к видовому, впервые для себя. Но этот переход произошел вследствие той самой случайности, которая потом кажется глубоко обусловленной.

«Фифи — Перышко», — рассказывал режиссер, — был хорошо принят в Чехословакии, Болгарии, Румынии, но провалился в капиталистических странах. Мое положение оказалось трудным, я прогорел. Моя карьера была кончена, потому что я могу снимать следующий фильм только на те деньги, которые получаю от предыдущего. Теперь я мог снимать только заказные фильмы, и по заказу правительства Франции, в частности министра культуры Андре Мальро, я должен был снять фильм о Версале, двадцатиминутный фильм о дворце и парке, увиденных с вертолета. Но главный хранитель Версаля сказал: ни в коем случае! Я рассказал об этом Мальро, и Мальро решил: «Мы поднимемся на вертолете втроем: хранитель, я и вы». Так мы и сделали. Увидев Версаль сверху, хранитель дал согласие на съемку…

«Версаль» получил массу премий, но денег у меня по–прежнему не было, и после «Версаля», опять по заказу, я снял двадцатиминутный короткометражный фильм «Париж, никогда не виденный».

«Париж, никогда не виденный»… На фоне голубовато–серо–сиреневой дымки идут титры: режиссер, оператор, ассистент… Но вот титры кончаются, и дымка исчезает, и предстает Париж, снятый сверху, с вертолета; в Париже осень, октябрь.

Осень… Осень… Весь Париж,
очертанья сизых крыш
скрылись в дымчатой вуали,

расплылись в жемчужной дали…

вспоминаются стихи М. Волошина. В возникающем из этих стихов Париже печаль и грусть, и наслаждение от грусти, грусть эстетизированная, растворившаяся — в серо–сиреневом вечере, в алой улыбке заката, в лиловой мгле города, уходящего в ночь.

В открывающемся нам в фильме осеннем Париже цвета его листьев, его домов — чистые, яркие, неразмытые — вызывают не грусть, а радость, эти богатые цвета осени, желтые, багряные, зеленые, красные, эти изумительные цвета камней домов, которые видны сверху благодаря воздуху, лишенному на этот раз своей привычной смутности.

Ясность, гармоничность, радость музыки Моцарта, радость, согласованность, соразмерность Итальянского концерта Баха пронизывают фильм от первого до последнего кадра. Мажорность, даже триумфальность музыки, ее ровный, непрерывающийся ритм как бы настраивают нас на восприятие того Парижа, который мы сейчас увидим, — а видим мы стройный, строгий и прекрасный Париж где все открывается так, как это только может открыться с вертолета — полностью и в перспективе, в удивительной гармонии частей и целого…

Париж строился не по единому плану, он строился вокруг центра города — острова Ситэ — постепенно, в течение веков, в течение разных эпох в архитектуре: романское зодчество сменялось готикой, готическая стрельчатость, устремленность ввысь уступали место итальянскому классицизму, горизонтальной композиции. Но все, что строили, строили с учетом уже созданного, по законам аналогии, симметрии, порядка. Вновь сооружаемое в одно целое объединяли с уже сооруженным, из старого и нового создавали единую композицию. Так вырастали замкнутые архитектурные ансамбли, которые умело и естественно сочетали с другими ансамблями, и сама природа словно участвовала в этом объединении, гармонии: Булонскому лесу в восточной части Парижа соответствовал Венсенский лес в его западной части. Так возникали единство, целостность города.

…Площадь Вогезов с классическими пропорциями, с абсолютной соразмерностью домам, ее окружающим, деревьям, в два ряда охватывающим площадь…

Триумфальная арка и Эйфелева башня, захваченные сверху вместе, в единстве, и потом сама Эйфелева башня, символ Франции, «услышанная» в классической музыке, которая вместе с продуманным и в то же время вольным движением вертолета

создает поэму железных кружев…

Вандомская площадь и в центре — колонна со скульптурным изображением Наполеона в образе римского императора, с симметрией двух улиц, идущих от площади, домов, портиков, барельефов…

Площадь Согласия, площадь–набережная, раскрытая фасадами домов к Сене, с обелиском в центре площади, с двумя зданиями–дворцами справа и слева от колонны… словом, гармония, соразмерность, удивительное композиционное равновесие — и красота, конечно, — домов и церквей, дворцов и парков, мостов и рек, круглых и квадратных площадей и улиц, расходящихся от них, фонтанов и статуй, которые стоят, как верные стражи, как верные и вечные хранители Парижа, на его дворцах, на его соборах, на колоннах его площадей.

Париж очистили от копоти, пыли — на фасады домов, на колонны, на статуи направляли струи воды под сильным давлением. Исчезла «патина времени», дымка, казалось, неотъемлемая от Парижа, исчезли такие привычные, поэтичные, много раз описанные поэтами, живописцами, писателями приглушенные, тусклые, блеклые, серые или бархатно–черные тона камней, тона воздуха.

Париж очистили от копоти, — и статуи вдруг открылись в своих первозданных красках — как будто с них, как с фресок, сняли поздние наслоения и добрались до первого слоя. Статуи оказались белыми; чуть зелеными и чуть желтыми (от времени изменился цвет даже у первого слоя); иногда чуть потрескавшимися. Юные, загадочные статуи женщин. Гордые, неколебимые, верные своему Парижу статуи героев Франции, видевшие столько эпох, столько изменений! Оглядывающие с высоты весь город, с которого тоже спала эта пелена, эта дымка. Париж вдруг тоже открылся во всей полноте ярких, свежих, прозрачных красок камней — светло–желтых, синих, золотых, белых, — во всей полноте жизни.

Мы привыкли к Парижу, снятому изнутри, снизу, рассказывающему о себе как лирический поэт.

Париж Клода Моне, яркий, солнечный, вспыхивающе–красного, синего, нежно–коричневого, всех оттенков желтого цветов, Париж праздной толпы на тротуаре, экипажей на мостовой, Париж, где гуляют вместе, веселятся вместе, где дома тонут в цвете деревьев, а мостовая — в цвете неба, и все это растворяется в бесконечных оттенках, переходящих один в другой, в интенсивной жизни света и воздуха, преображающей, волшебно обновляющей все в каждое новое мгновение…

Париж Писсарро, дождливый, но столь же притягательный, с

симметрией домов и восхитительной асимметрией экипажей, притягательный уже не яркостью, а блеклостью, не светом, а сумраком, и все такими же переливающимися оттенками жемчужного, лилового, сиреневого, синего, коричневого; и его полные света, радости, жизни парижские мосты, где цвета абсолютно неправдоподобны и в то же время абсолютно естественны, где солнечные лучи, скользящие облака, небо на мгновение изменяют реальные цвета и очертания предметов, и это–то мгновение волшебно захватывает художник — красные лошади тянут черные экипажи, красные экипажи тянутся за черными лошадьми, мост кажется ковром, впитавшим в себя цвет всего, что движется по нему и смотрится в него, дома отражаются в воде, меняя её цвет, вода — в окнах домов, и все это играет, переливается, обновляется…

Париж Мориса Утрилло, без игры света и воздуха, трепетания листвы и мягких переливов красок. Его Монмартр, узкие, пустынные улочки, часто заходящие в тупик; безмолвные дома со спущенными жалюзи; неразмытые, непрозрачные краски, рисующие мир неизменным, необновляющимся; резко очерченные, почти геометрические контуры домов, крыш. И в этом — своя поэзия, которая возникает из ощущения, что эти полотна написаны детской рукой, с детской непосредственностью, с детским восприятием мира таким, как он есть: это ощущение возникает от ярких, наивных красок крыш и домов — синих, красных, белых, розовых, коричневых, от того, что каждая крыша, каждый дом имеют свой цвет; от того, что тщательно выписаны и раскрашены каждая черепица, каждая труба, каждое окно, каждая веточка на дереве; от того, что отсутствует воздушная перспектива, вместо которой — замкнутость, вакуумность, прибранность этих крошечных домов и улочек. Пейзажи Утрилло часто кажутся декорациями в чудесном спектакле для детей.

Париж в кино, Париж Марселя Карне, узнаваемый с трудом, реальный — становящийся нереальным; «бледный рассвет над узкими каналами, разъеденные сыростью дома, сумрачный колорит задымленных окраин, бесконечные заводы… рассеянный и зыбкий свет делали город призрачным, как бы утратившим объемность».[29]

Париж Рене Клера, Париж окраины, узких улочек, черепичных крыш с трубами, жалких, разваливающихся домов, жалких, милых, «нищих духом» обитателей, неприбранных комнат, маленьких кафе, бистро, дансингов, магазинчиков… На окраине Парижа утром и вечером проезжает тележка старьевщика, утром и вечером улицы тонут в тумане, и в этом тумане идет своя

жизнь; кто–то наигрывает на гитаре, кто–то слушает ее, сидя за рюмкой вина, — и возникает меланхолия, грусть; поэзия рождается из асимметрии, тумана, далекой песенки, звуков гитары.

Париж Ламориса в «Красном шаре», квартал Бидонвиль, квартал трущоб, в котором нет толпы, а есть только занятые, озабоченные, спешащие люди; крохотные кафе, магазинчики, дворики, улочки, оставшиеся еще от средневековья, когда два человека уже не могут разойтись и солнце не может в них пробиться; улочки не прямые, как в центре, а неровные, поднимающиеся вверх и вниз, часто заходящие в тупик, а иногда выходящие к пустырям. Но тот же воздух, как флер, накинутый на эту бедность, скудость, несоразмерность, та же дымка, делающая все поэтичным, те же блеклые, переливающиеся оттенки…

И совершенно новый Париж, Париж, так еще не показанный, так еще не увиденный — без дымки, без флера, без окраин; Париж, где поэзия извлечена из ясности, из яркости, из определенности, из порядка — словом, из классической симметрии и гармонии. У Ламориса как у классиков — где порядок, где симметрия, где соразмерность — там красота, там прекрасное, там поэзия.

Ощущение красоты как симметрии присутствовало у Ламориса еще в «Красном шаре»: и в построении фильма, и в форме его главного героя, который был идеально круглым. (Для греков круг на плоскости и шар в пространстве являлись фигурами, обладавшими совершенной симметрией.).

После «круглости» «Красного шара» был фильм о Версале, дворец которого, построенный в стиле классицизма, сочетает удивительную композиционную ясность и строгость с поразительным богатством фантазии; гармонирует с парком, со всеми его элементами: газонами и аллеями, фонтанами и скульптурами.

Париж в новом фильме Ламориса включает в себя и ансамбли, и дома, и людей — всю жизнь, которая предстает у него в совершенной гармонии.

Все в его фильме — и краски, и музыка, и дворцы, и парки — все словно возвращено к истокам, к симметрии, к гармонии. Так Ламорисом создается новый Париж. Но в новый, радостный Париж вдруг входит грусть старого. Старый живет в новом.

Ибо если музыка в фильме Ламориса классическая, то она придает нашему восприятию неизбежную остраненность от настоящего, остраненность, вызывающую некую грусть, меланхолию.

И камера, благодаря которой мы видим Париж, тоже

остранена, как и музыка, — остранена вертолетом. Париж чуть отдален от нас, мы видим его издалека, но мы не видим его вблизи. Ровное, плавное движение вертолета, который иногда чуть опускается, пролетает даже под Эйфелевой башней, летит вдоль дорог, наклоняется к бассейну, чтобы еще полнее обнаружить гармонию во всем, — оно тоже вызывает у нас некую грусть от невозможности погрузиться в этот город.

Замерло движение людей, машин на улицах — словно и они, и сам Париж прислушиваются к себе в это странное время сумерек, когда день уже кончился, а вечер еще не наступил, прислушиваются к себе, задумываются о чем–то — мы не узнаем никогда, о чем, потому что мы смотрим на Париж со стороны, — и вдруг вместе с сумерками, с неподвижностью людей и Парижа в фильм незаметно вплетается, входит какая–то грусть, какое–то не поддающееся объяснению настроение старого города.

Вот какой–то дом — единственный, который нам дано на минуту увидеть близко. Он сплошь состоит из стекла — в Париж пришел XX век — и у окон неподвижны фигуры людей, о чем–то задумавшихся, слушающих замерший город. В стеклах дома отражается Париж, другие его дома словно плывут навстречу стеклу, как будто сами хотят отразиться в нем, ожившие дома в живущем своей глубокой и непостижимой жизнью Париже. Заходит солнце. Неподвижны люди. Медленно опускается на Париж вечер.

Облака над лесными гигантами
Перепутаны алою пряжей,
И плывут из аллей бриллиантами
Фонари экипажей.

Все сверкает огнями. Без суеты, ровным, сплошным потоком начинают двигаться машины. Оживают улицы от неторопливо идущей толпы. А над морем огней, над толпой гуляющих, над осенним Парижем, как купол, нависли облака — сиреневые, серые, лиловые облака, и нежным светом переливается отражающая облака сиреневая вода, и весь Париж погружается в лиловато–серо–сиреневую ночь, знакомый и незнакомый, старый и новый, виденный и никогда еще так не виденный Париж.

Сказка Ламориса

В последней главе обычно подводят итоги. Итог… Это слово совсем не подходило Альберу Ламорису. Он не был «мэтром», хотя и был Кавалером ордена искусств и литературы. По статуту, этот французский орден получают художники любой национальности, внесшие вклад в развитие мирового искусства и литературы. Ламорис был Кавалер, но никак не мэтр. В его творчестве не было скачков и взрывов, тема и герои менялись, видоизменялись от фильма к фильму плавно, последовательно. Но они все же менялись, как и способ выражения, техника, как постепенно, хоть и медленно, менялось видение мира — не только в философском, но и в самом буквальном смысле этого слова. Достаточно сравнить между собой его фильмы, чтобы понять, сколь своеобразно их движение, как по–разному выражал себя Ламорис, нигде в то же время себе не изменяя.

«Не имеет смысла проводить часть жизни в том, чтобы снимать фильмы в одном и том же духе. Каждый день все меняется, и нужно во что бы то ни стало превозмогать ощущение успокоенности, устроенности… Если я рассказываю историю, я должен и в своем возрасте учиться снимать фильм так, чтобы быть человеком современным, не работать по канонам времен бабушкиного и дедушкиного кино. Я стремлюсь снимать такие фильмы, которые дают мне возможность меняться…»

Это стремление меняться и менять свою жизнь никогда не покидало Ламориса. Из Парижа он ехал в Тунис, чтобы снимать сказку об осликах, оттуда — в Камарг, в край диких лошадей, потом в Гватемалу, где снимал цветной фильм об этой стране, потом в Финляндию, на Аландские острова, чтобы снимать инсценировку одного из произведений финской литературы, потом снова в Париж, чтобы рассказать о парижских мальчиках и парижских воздушных шарах; и вслед за шарами — в небо, где произошло новое открытие мира, принесшее столько неизведанного, радостного, — и такое горе, такое непоправимое несчастье!

Открытие Франции сверху благодаря вертолету, возможность создать летающего героя Фифи — Перышко, открытие Версаля, Парижа… Финансовая неудача «Фифи — Перышко» и дальше не позволяла режиссеру снимать свои собственные фильмы, и после «Парижа» он согласился снять с вертолета, по заказу иранского правительства, «никогда еще так не виденный» Иран. Полнометражный фильм «Ветер влюбленных» — это должна была быть новая сказка Ламориса. Он рассказал о своем последнем

фильме, приехав в перерыве между его съемками в нашу страну — в Москву, Ленинград, Таллин.[30]

«Об Иране во Франции знают сравнительно мало. Я попросил нескольких друзей указать на карте Ирана любые, произвольно выбранные пункты. Решил там и снимать. Сначала поездил по этим местам, а потом вызвал туда вертолет со знакомым летчиком, и мы приступили к съемкам.

Иранцы удивительно добрый и поэтичный народ. В их интереснейшей литературе встречаются упоминания об особенных характерах тамошних ветров. Среди них есть ветер–безбожник, ветер–мудрец, ветер–хитрец и т. д. Я снял все «действия» ветров, потом к этим документальным кадрам добавил игровые куски… Получилась полуторачасовая картина, где все, что происходит в Иране, показано как бы «глазами» ветров, где есть множество импрессионистических кадров, красивых и поэтичных.

Сейчас уже существует полнометражный фильм–сказка — некий ветер, родившийся на краю пустыни, плохо воспитанный, неловкий, молодой, попадает в компанию ветров не очень молодых, хорошо воспитанных, образованных. И они летят над Ираном — через пески, через города, через всю страну — и знакомят молодой ветер с ее древней культурой.

Но заказ есть заказ, и я должен показать не только древние города, дворцы, песчаные пустыни. В картине должны быть заводы, стройки. Как ввести их в фильм романтического строя? Я сталкиваю на заводе мой вольный ветер с кондиционированным воздухом. У него вид сноба, он упрекает героя: «Ты в песке, в колючках…» Фильм очень понравился шаху и шахине, а один иранец, посмотрев ленту, сказал: «Горжусь тем, что я иранец». Это была для меня лучшая похвала…

— Подведем итоги, — шутил Ламорис, кончая рассказ о «Ветре влюбленных» и о фильмах, снятых им с вертолета, — о «Путешествии», о «Париже, никогда не виденном», о других фильмах. — Я полагаю, что в области съемки фильмов с вертолета я сейчас не превзойден — достаточно скромно, правда? Еще я хочу сказать, что в фильмах, снимаемых с вертолета, важно иметь очень слаженную съемочную группу, идеального нилота. Такой пилот у меня есть. Это парижский летчик мирового класса…

«Ветер влюбленных» — заказной фильм, и следующие фильмы, очевидно, тоже будут заказные. Когда у меня появятся деньги, я начну снимать фильмы для себя. Мне уже сейчас очень этого хочется снимать свои собственные фильмы, без заказа господ министров, даже самых хороших…»

И все же режиссер предпочитал заказные фильмы фильмам, снятым на деньги продюсеров, ибо такие фильмы — очень часто компромисс. А режиссер мог снимать только то, что задумывал, что чувствовал, только тот фильм, в котором выражалась его своеобразная индивидуальность. Никаких иных интересов, кроме интереса подлинного отношения к искусству, честности в искусстве, не существовало для этого обаятельного и искреннего человека. «Каждый раз я все ставлю на карту, — говорил он. — Я без колебания беру на себя весь риск, я имею право его взять. Я бы не решился на это с деньгами других».

20 марта 1970 года Ламорис улетел из Москвы в Париж, а оттуда — в Иран: доснять несколько современных кадров для фильма «Ветер влюбленных». 2 июня 1970 года Альбер Ламорис погиб. Его вертолет упал в озеро Карай, недалеко от местечка Караджи в Иране…

Много раз в своей жизни Ламорис рисковал, много раз играл с судьбой, словно испытывая се. Еще в 1953 году, поехав в Альпы, он попал в снежную лавину и чудом остался жив — жив после ранений, от которых обычно умирают; встав на ноги, стал сразу же снимать новый фильм. Но опыт Альп помнился недолго, и вот уже, начиная с «Путешествия на воздушном шаре» и кончая последним фильмом, Ламорис не расставался с небом. Режиссер шутил, рассказывая о съемках «Путешествия»: «Раза три мы чуть не врезались в землю, один раз я думал, что мы в этот день не вернемся живыми домой». И все–таки он снова и снова поднимался вверх. Судьба, казалось, предостерегала, а Ламорис полюбил вертолет и уже не мог жить без него — вертолета марки «Лялюэтт» («Жаворонок»).

Истории, рассказанные Ламорисом, открывали нам новый, удивительный мир. Но, освоив его, Ламорис стремился дальше — найти и подарить нам еще более новое и неизведанное. Вертолет дал ему эту возможность. С вертолета даже все обычное представало необычным, сказочно измененным, необъятным — вертолет раздвигал границы мира, границы видения и открывал даль, неизвестное, неизведанное.

Невиданный Версаль, невиданный Париж, невиданный Иран… (Ламорису очень понравился Ленинград, он напоминал ему Париж своей классичностью, гармонией, симметрией площадей, памятников, улиц, театров; он сказал: «Есть только три таких красивых города: Париж, Ленинград и Венеция. Когда у меня будут деньги, я приеду снимать Ленинград с вертолета»).

Ламорис погиб, и его сын Паскаль должен закончить фильм «Ветер влюбленных».

Ламорис не раз повторял, что он любитель в кино, что кино

для него — это хобби. Но из хобби он сделал профессию, в свое увлечение он вложил все: деньги, время, талант — и жизнь.

Ламорис работал очень своеобразно, жил на съемках примерно так, как потом в фильмах жили его герои.

Он целый год приручал осликов, а снимал фильм «Бим» пять месяцев. Так же долго приручал он и диких коней, а ставил «Белую гриву» несколько месяцев.

И медведя–папу Ламорис решил сначала приручить, сделать из него актера и друга, и всех своих персонажей Ламорис сначала приручал, делал друзьями — и осликов, и лошадей, и медвежат… (Так и хочется сказать — и Красный шар).

В юности Ламорис был профессионально обучен верховой езде, лыжному слалому и плаванию. Когда снималась «Белая грива», он сам играл одного из манадьеров и сам плыл вместо Фолько по волнам Роны; потом для съемок несостоявшегося фильма о медведях он сам поехал в Альпы «объезжать» на лыжах натуру. Чтобы сохранить свою индивидуальность и выражать лишь то, что он сам хочет, Ламорис и писал сценарии, и был продюсером, и продавал свои фильмы. У него есть картины менее удачные, чем, скажем, «Красный шар», но ни в одной из них нет никаких уступок, никаких компромиссов, никакого чужого влияния. Каждый его фильм сильно и своеобразно выражает его индивидуальность, его тему, его видение мира.

Индивидуальность, постоянство темы, символики, стиля, персонажей — по этому принципу, кажется, определяет П. Лепроон талант режиссера, по этому принципу собрал в своей книге и дал портреты крупнейших французских кинематографистов: Абеля Ганса, Рене Клера, Марселя Карне, Марселя Паньоля, Жака Тати и… Альбера Ламориса, хотя к моменту выхода книги Лепроона у Ламориса было только три фильма — три короткометражки. Для Лепроона этого достаточно, он заканчивает книгу главой о Ламорисе, считая, что творческая индивидуальность режиссера настолько значительна, что она обеспечила ему прочное место в почетной галерее создателей французского кино.

В фильмах Ламориса нет ни жестокостей, ни насилия — по способу своего выражения они так же чисты, как чисты и те чувства человека, к которым обращается Ламорис: чувство дружбы, верности, ответственности за друга. Фильмы Ламориса пробуждают в человеке фантазию, воображение, способность ощущать поэзию — качества, столь остро развитые в детстве, но утерянные в более позднем возрасте. Поэтому героями его фильмов становятся те, кто еще ничего не утерял — дети, подростки, юноши; но это не значит, что и сами его фильмы

обращены к детям — они обращены к людям всех возрастов, к подлинно нравственным, подчас заглохшим, подчас и навсегда исчезнувшим чувствам человека. Почти все фильмы Ламориса — это сказки, но не просто сказки, существующие вне страны, в которой живет, вне эпохи, в которую творит режиссер; нет, они этой эпохе очень близки, они несут на себе ее веяния, ее проблемы. Легко обнаружить, как тесно вымышленный мир фильмов режиссера связан с реальным — с пятидесятыми, с шестидесятыми годами во Франции; как сказочный мир зависит от действительного; как тема и герои режиссера, казалось бы, придуманные, встают в ряд с темами и героями многих современных произведений французских художников.

Так оказывается, что взаимоотношения ребенка и сказочных героев в короткометражных фильмах Ламориса, мальчика и природы, которая открывается с высоты полета воздушного шара, юноши и поворачивающейся ему благодаря крыльям разными гранями жизни в полнометражных фильмах режиссера — взаимоотношения эти по–разному зависят от современной героям буржуазной действительности; так оказывается, что герои Ламориса эту действительность не приемлют, потому что она не только лишена поэзии и свободы, но и враждебна им, а значит, враждебна и героям: она не дает героям у себя места и преследует их, изгоняет их, заставляет их спасаться от неё бегством; куда? тут уже вступает в силу сказка, которая не лишает героев надежды на возможность существования иного мира, где есть поэзия и нет вражды. Но время идет, и постепенно реальность все сильнее вторгается в сказку: всюду жизнь оказывается лживой, внешняя форма ее выражения не соответствует внутренней, и только на небольшом клочке Франции, где труд на природе составляет смысл жизни людей, и находит режиссер место, где могут жить опять спасающиеся бегством от современного общества повзрослевшие герои Ламориса. Но в то же время эта связь фильмов Ламориса с эпохой раскрывается режиссером очень опосредствованно, очень своеобразно, очень тонко. Нельзя забывать, что фильмы Ламориса — сказки, и в них отражаются лишь те веяния времени, которые органичны теме режиссера, его персонажам, его сюжетам.

Большинство французских режиссеров берет в основу своих фильмов истории, сотни раз использованные и литературой, и театром, и, конечно, кино. Истории эти переходят из фильма в фильм, но каждый талантливый художник один и тот же сюжет использует, раскрывает по–своему, из старого извлекая новый смысл. А Ламорис создавал прежде всего небанальную, нетривиальную историю и делал из нее удивительный фильм. Его

фильмы непохожи ни на какие другие, потому что каждый из них — современная сказка. «Сказки Ламориса» — можно было бы выпустить книгу, если бы только фильмы выпускались как книги. Это сказки — значит, придуманные, вымышленные истории, но способ их повествования, естественный, ненавязчивый, но логика, достоверность волшебного, чудесного в них делают их правдой нашего воображения, «документами воображаемого», по словам Базена.

В фильмах Ламориса присутствует мир, созданный его воображением, — как во многих фильмах Мельеса или Рене Клера. Жорж Мельес, создавая фантастический, нереальный мир, еще был связан с театром и кино рассматривал как особый вид театрального зрелища. В таких фильмах Мельеса, как «Путешествие на луну», «400 шуток дьявола» или «Галлюцинации барона Мюнхаузена» чаще всего отсутствует действие, движение; обаяние и поэзия из этих фильмов в какой–то мере ушли, потому что они построены на театральных или даже цирковых трюках (Мельес пользуется системой зеркал, канатами, люками, специальными ящиками с секретом) и подчас кажутся заснятыми на пленку театром, цирком или мюзик–холлом.

В отличие от фильмов Мельеса, фильмы Рене Клера построены на движении и действии. Клер тоже пользуется трюками и чудесами, но уже это кинотрюки и киночудеса: наплывы, динамический монтаж, ускоренная и замедленная съемка, двойная экспозиция, кашированиe…

В чудесном мире Ламориса чудес почти нет. У Ламориса необычное, волшебное, сказочное вытекает из самой действительности, а если и есть трюки (как, например, обратная съемка в «Красном шаре», когда шары слетаются к мальчику), то они оправданы ходом внутреннего развития картины. Вот почему так естественны концы ламорисовских фильмов и вот почему фильмы Ламориса нигде не напоминают утопий — ведь самих волшебных островов режиссер никогда не показывал. Он создавал «чудо, как оно есть», он придумывал не фантастический мир, как Клер или Мельес, а реальный, и на реальном мире и основывал воображаемый, в реальном и находил вымышленное, чудесное — и в «Биме», и в «Белой гриве», и в «Красном шаре», и в полнометражных фильмах: в «Путешествии», в «Фифи — Перышко», в «Ветре влюбленных». Вот почему мы думаем, что находимся в действительности, а не в условности, вот почему нас так волнует судьба персонажей вымышленных, придуманных: свой сказочный, фантастический мир Ламорис снимал почти без трюков, как он есть, как будто он существует на самом деле.

Ламорис не пользовался теми возможностями камеры,

которыми пользуются режиссеры различных школ и направлений. У него нет ни камеры–репортера, ни камеры–публициста, ни камеры–исповедника, ни камеры — привычной сожительницы.[31] Он ближе к традиционному французскому кинематографу, идущему рядом со многими направлениями и школами, но никогда к ним не примыкающему, — к традиции Рене Клера в его «парижских» фильмах, или к первому фильму Франсуа Трюффо «400 ударов», или к фильму Рене Аллио «Недостойная старая дама». Фильмы эти долго не стареют, потому что вбирают в себя классическую традицию ведения рассказа, потому что в основе их — глубокая, человечная и непреходящая история, потому что, концентрируя лучшие достижения современного кино, они в то же время не несут на себе черты временности, не зависят от смены «школ», стилей, героев.

Так же не устарели пока и фильмы Ламориса. Занимавшие очень скромное место на страницах французских газет и журналов уже при своем появлении, сейчас они подавно забыты французскими критиками. А между тем все фильмы режиссера — и особенно «Красный шар», которому уже семнадцать лет (какой большой срок для кино!), — кажутся современными, лишенными архаизмов; они сохранили близкую нам мораль, оригинальность образов, индивидуальность автора, и аромат, дыхание Франции — «душу» Франции. Может быть, поэтому фильмы Ламориса, как глубоко национальные и человечные, пользовались таким огромным успехом за границей (гораздо большим, чем во Франции) — в Англии и в Италии, в Швеции и в Японии, в Советском Союзе и в Болгарии, Польше, Югославии.

Темы фильмов Ламориса — тема приручения и дружбы, тема верности другу и стремление увидеть сказку в реальной жизни — появились позже в других картинах: в «Золотой рыбке» (о дружбе рыбки в аквариуме и мальчика) и «Ниуке» (о дружбе мальчика и слоненка) Эдмона Сешана, в «Путешествии Бадабу», мультфильме Анри Грюэля (африканский мальчик вместе со своими друзьями — львом, уткой и обезьянкой едет учиться в Париж и вызывает смятение всюду, где появляется; в конце фильма герои спасаются от преследования, уплывая на красных воздушных шариках) и в более поздних французских фильмах, где мечта ребенка о дружбе или о какой–то игрушке осуществляется в воображении или в реальности («Дитя и самолет» Пьера Риуэ, «Кролики в голове» Поля Карпита); и в очаровательном советском мультфильме «Варежка» Р. Качанова, где мечта девочки о собачке — о друге — оказывается такой сильной, что заставляет превратиться в собачку варежку, которая, оживая, ведет себя так же, как и другие, настоящие собачки; и в советском короткометражном

фильме «Замки на песке» Я. Бронштейна и А. Видугириса, где мальчик на берегу строит и строит из мокрого песка замки, воплощает в действительность свою фантазию ребенка и художника. Волны смывают замки, люди случайно или нарочно разрушают их, а мальчик упорен и терпелив: каждый день он начинает все сначала. Наконец, его увлечением заражаются взрослые; они тоже начинают лепить из мокрого песка — но не замки, сложные и прихотливые, а стандартные фигуры — проекция на действительность их сознания, их фантазии; и вот уже мальчик забыт, отодвинут на задний план, его игра — его жизнь превращены в пустую прихоть, забаву…

Связь всех этих — и многих других фильмов — с фильмами Ламориса очень разная; подчас она простая, прямая; подчас сложная, глубокая, незаметная; и фильмы эти — настоящие, серьезные, самостоятельные фильмы. Но связь эта есть: тема, герои, образы, удивительное переплетение в фильмах Ламориса жизни и игры, когда игра для ребенка становится жизнью, — все это было открыто, найдено, закреплено Ламорисом; все это было выражено им цельно, последовательно, оригинально; все это осталось, живет, существует как часть искусства, как часть нашей жизни.

Фильмография

1946 «КАЙРУАН» (короткометражный фильм). иАссистент режиссера Альбер Ламорис.

1946 «РАМАДАН» («Ramadan»; короткометражный фильм). Автор сценария и ассистент режиссера Альбер Ламорис.

1947 «ДЖЕРБА» («Djerba»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис.

1949 «БИМ» («Bim»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Дикторский текст А. Ламориса и Ж. Превера; читает Ж. Превер. Операторы А. Костай и Г. Табари. Музыка Игербухена.

1952 «БЕЛАЯ ГРИВА» («Crin — Blanch») Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Оператор Эдмон Сешан. Композитор Морис Ле Ру. Звукооператор Режин Артари. В ролях: Ален Эмери, Паскаль Ламорис.

1955 «КРАСНЫЙ ШАР» («Le ballon rouge»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Оператор Эдмон Сешан. В роли Мальчика Паскаль Ламорис.

1960 «ПУТЕШЕСТВИЕ НА ВОЗДУШНОМ ШАРЕ» («Voyage en ballon»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Операторы Морис Пеллу, Ги Табари. Художник Пьер Тэвне. Композитор Жан Продромижес. В ролях: Паскаль Ламорис, Андре Жиль, Морис Веню.

1965 «ФИФИ-ПЕРЫШКО» («Fifi la Plume»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Оператор Пьер Пети. В ролях: Филипп Аврон, Мирей Негр, Ламберт.

1967 «ВЕРСАЛЬ» («Versailles»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис.

1968 «ПАРИЖ, НИКОГДА НЕ ВИДЕННЫЙ» («Paris jamais vu»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис. Оператор Ги Табари. Ассистент режиссера Паскаль Ламорис. Музыка классическая. Фильм снят с вертолета.

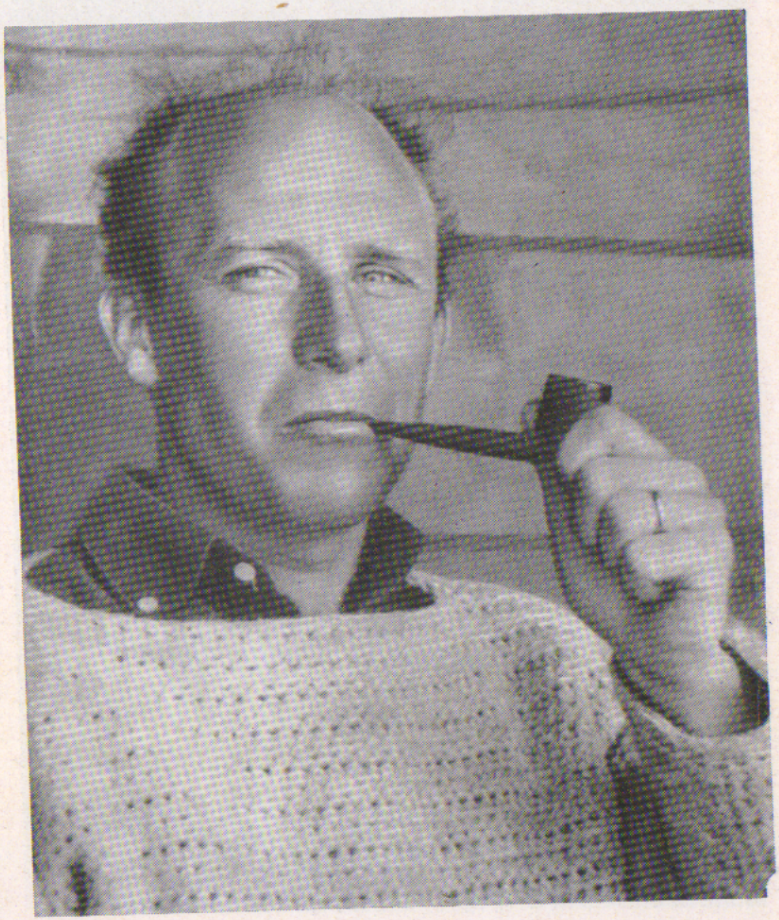
1970 «ВЕТЕР ВЛЮБЛЕННЫХ» («Le Vent des amoureux»). Автор сценария и режиссер Альбер Ламорис.

Полина Рафаэлевна Шур
Альбер Ламорис

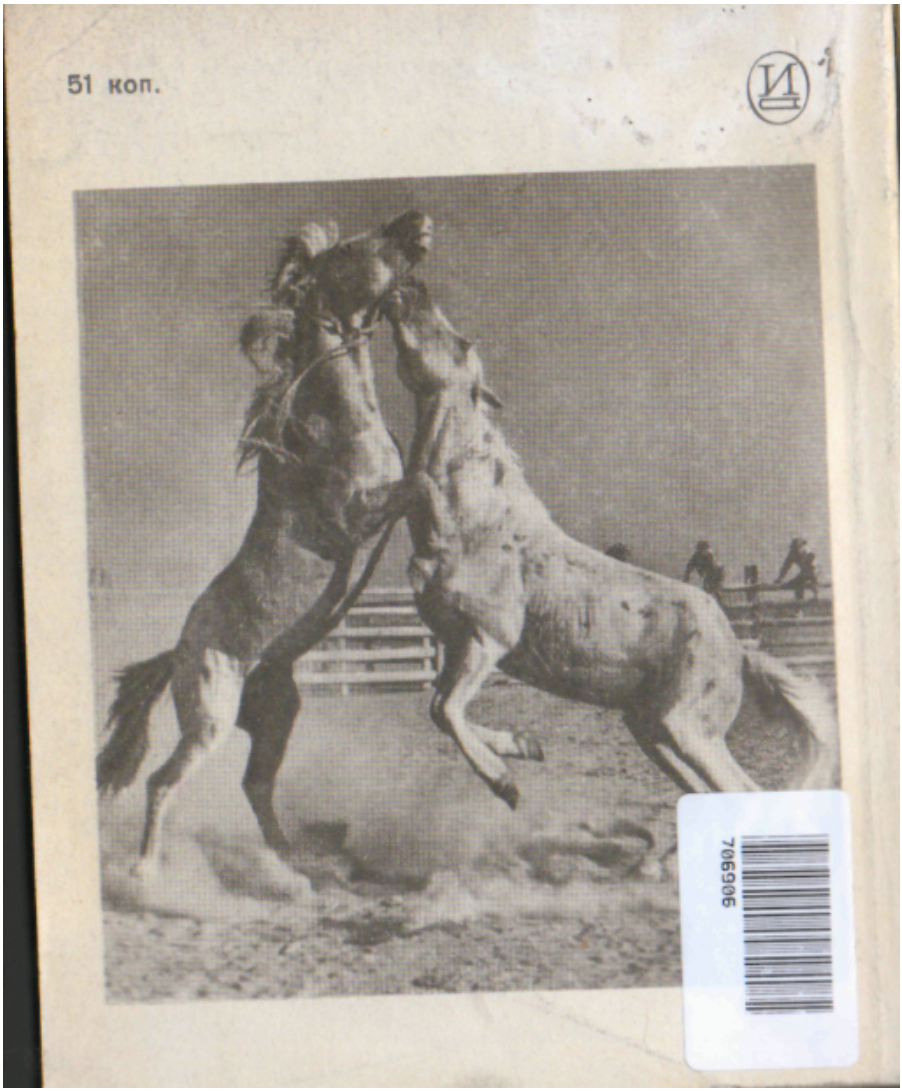
Редактор Н. Мервольф. Художник В. Валериус. Художественный редактор Я. Окунь. Технический редактор И. Тихонова. Корректор Н. Кругер. Сдано в набор 28/IX 1971 г. Подп. к печ. 18/I 1972 г. Формат 70 × 108 1/32. Бумага типогр. № 2. Для иллюстр. мелованная. Усл. печ. л. 7.0. Уч. — изд. л. 7,07. Тираж 30 000 экз. М-17744. Изд. № 108. Заказ тип. № 402.

Издательство «Искусство», Ленинград, Невский, 28. Текст отпечатан в типографии им. Котлякова издательства «Финансы» Комитета по печати при Совете Министров СССР. Ленинград, Садовая ул., 21 с набора Ленинградской типографии № 4. Обложка отпечатана 1-й фабрикой офсетной печати г. Ленинграда. Цена 51 коп.

АЛЬБЕР ЛАМОРИС



АЛЬБЕР ЛАМОРИС (СЛЕВА) ВО ВРЕМЯ ПОСЕЩЕНИЯ ТАЛЛИНА. 1963



notes

Примечания

1

См: F. Porcile. Defense du court metrage francais. Paris, Ed. du Cerf, 1965.

2

Блестящий анализ фильмов «Группы тридцати» сделан С. Юткевичем в его статье «Новая школа» французского короткометражного фильма». В кн.: С. Юткевич. Франция — кадр за кадром. М., «Искусство», 1970.

3

Anne Capelle. Lamorisse se defend. «Les Nouvelles litteraires», 1965, № 1994, p. 14.

4

Там же.

5

П. Лепроон Современные французские кинорежиссеры. М., Изд. иностр. лит., 1960, стр.705.

6

Anne Capelle. Lamorisse se defend.

7

Арабское название местных начальников, совмещающих в одном лице функции военного командира, судьи, сборщика налогов и т. д.

8

П. Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр.707.

9

С. Юткевич. Франция — кадр за кадром, стр.185–186.

10

J. T. Crin blanch, Un chef-d' oeuvre du documentaire poétique. «Les lettres françaises», 1953, № 468, p. 5.

11

J. T., Crin blanch, Un chef-d'oeuvre du documentaire poétique, p. 5.

12

A. Bazin. Les metteurs on scene qui croient a l'image et ceux qui croient a la realite. «L'art du cinema», «Editions seghers», 1960, Paris, p. 232.

13

См. раздел «Франция» в сб.: «Правда кино и «киноправда». М., «Искусство», 1967.

14

П. Антокольский. Искания и находки. «Искусство кино», 1957, № 8, стр.112.

15

A. Lamorisse. Le ballon rouge. (P.), "Hachette", (1956), p. 3

16

П. Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр.710.

17

Ю. Ханютин. Еще одно чудо золотой рыбки. «Литературная газета», 1960, 9 апреля, стр.3.

18

A. Lamorisse. Le ballon rouge, p. 5.

19

A. Lamorisse. Le ballon rouge, p. 14.

20

П. Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр.710.

21

Мысль эта и примеры, ее подтверждающие, принадлежат Б. Зингерману и высказаны им в его книге «Жан Вилар и другие». М., ВТО, 1964.

22

Премия имени Ж. Виго присуждается лучшим работам молодых кинематографистов.

23

Приз имени Л. Деллюка французская Ассоциация кинокритиков присуждает лучшему французскому фильму года.

24

П. Лепроон. Современные французские кинорежиссеры, стр.707.

См.: «Искусство кино», 1962, № 7.

26

Рене Клер. Сценарии и комментарии, М., «Искусство», 1969, стр.258–259.

27

М. Блейман. Кто такой Рене Клер. В кн.: Рене Клер Сценарии и комментарии, стр.7–8.

28

См.: И. Соловьева. Воздушный шар и его ноша, «Искусство кино», 1962, № 7, стр.123.

29

А. Сокольская. Марсель Карне. Л., «Искусство», 1970, стр.41–42.

30

Рассказ о фильме «Ветер влюбленных» строится на основе редакционной статьи «Мастера коротких фильмов» в «Искусстве кино», 1970, № 8, статьи Г. Долматовской «Прощание со сказочником» в «Литературной газете», 1970. № 35 и интервью, данном режиссером в марте 1970 года автору этой книги.

31

О возможностях камеры в новом французском кино см.: И. С. Документальное кино Франции. В сб.: «Правда кино и «киноправда», стр.78.